Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36
Bilbao-2 Carretera de Larrasquitu, 20 (Recaldeberri). Tel. 432 93 07
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 22 41 85
México 12 D. F. Yácatas, n.º 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49
Bogotá Diagonal 45 No. 16 B-11. Tel. 45 67 60
Santiago de Chile Santa Beatriz 120. Tel. 23 79 27
São Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

Petr Tausk

Epílogo de Josep Maria Casademont

Historia de la Fotografía en el siglo XX

De la fotografía artística al periodismo gráfico

Colección Comunicación Visual

GG

Título original
Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert.
Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus
[Edición ampliada, con referencia a la fotografía alemana,
al cuidado de Karin Thomas y Gert Koshofer, DGPh]
[La presente edición ha sido corregida, ampliada
y puesta al día por el propio autor]

Versión castellana de Michael Faber-Kaiser
Revisión general por Joaquim Romaguera i Ramió

Comité Asesor de la Colección
Román Gubern
Tomàs Llorens
Albert Ràfols Casamada
Ignasi de Solà-Morales Rubió
Yves Zimmermann

© DuMont Buchverlag, GmbH & Co.,
Kommanditgesellschaft, Colonia, 1977
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978

Printed in Spain

ISBN: 84-252-0894-7
Depósito Legal: B. 37.970-1978

Grafos, S. A. Arte sobre papel.
Paseo Carlos I, 157 - Barcelona 13

Índice

Prólogo 7

I. Los precursores de la fotografía moderna

1. Los fundamentos técnicos para el desarrollo de la fotografía entre 1900 y 1918 12
2. La "fotografía artística" y las influencias impresionistas a principios de siglo 14
3. Vuelta a la nitidez de imagen en la fotografía 26
4. Las influencias de las corrientes artísticas de vanguardia en la fotografía 36
5. La evolución de la fotografía en color antes de la Primera Guerra Mundial 41

II. Los primeros tiempos de la fotografía moderna

1. Las condiciones para el desarrollo de la fotografía en el período comprendido entre 1918 y 1945 44
2. La acentuación de la nitidez de imagen y el "nuevo realismo" 46
3. La imagen del hombre desde el final de la fotografía artística hasta el concepto de *glamour* 63
4. Influencias surrealistas y el *objet trouvé* en la fotografía 69
5. La evolución de la fotografía live en el período de entreguerras 77
6. El fotomontaje 88
7. Fotogramas 93
8. Técnicas de laboratorio no usuales 97
9. La Bauhaus y la fotografía 98
10. La fotografía de guerra 100
11. La evolución de la fotografía en color entre 1918 y 1945 103

III. La evolución de la fotografía moderna a partir de 1945

1. Las condiciones para el desarrollo de la fotografía en el período comprendido entre 1945 y 1975 106

2. Del *human interest* en la fotografía live de posguerra a la exposición "The Family of Man" 109
3. Evolución ulterior de la fotografía surrealista 115
4. Las influencias de la pintura abstracta 127
5. Fotografía subjetiva 136
6. El realismo mágico 140
7. Del concepto de *glamour* a las tomas de estudio con dirección artística 146
8. El pop-art y la fotografía 152
9. El op-art y la fotografía 159
10. La fotografía en la vanguardia artística y la secuencia fotográfica 160
11. Aplicación artística de las posibilidades fototécnicas 171
12. Principales corrientes del desnudo fotográfico desde la Segunda Guerra Mundial 176
13. La evolución del retrato fotográfico 187
14. El periodismo gráfico a partir de la exposición "The Family of Man" 197
15. La imagen del entorno humano como manifestación social indirecta 210
16. El retrato de familia como contribución a la moderna fotografía social 216
17. El realismo fotográfico en la pintura y sus influencias en la fotografía 222
18. Corrientes recientes en la fotografía en color 224
Conclusión 226

Notas 227
Bibliografía selecta 231

Apéndice 1, por *Karin Thomas*
Panorámica de los grandes pioneros de la fotografía en el siglo XIX 236
Bio-bibliografía de fotógrafos del siglo XX 240

Créditos fotográficos 259

Apéndice 2: La fotografía en el Estado español (1900-1978), por *Josep Maria Casademont* 261

Indice onomástico 287

Prólogo

En la actualidad, la fotografía es un elemento constitutivo de nuestra vida cultural, tan obvio como los conocimientos de la lectura o la escritura, y cuyo aprovechamiento social resulta cada vez más amplio y diverso. Sin embargo, en el marco del presente libro centraremos la atención exclusivamente en la fotografía artística, la cual representa tan sólo una pequeñísima porción de entre el cúmulo de fotografías que se hacen a diario. Ahora bien, esta diminuta porción nos parece muy importante, dado que, como todas las demás obras de arte, ofrece una aportación esencial al enriquecimiento del espectro cultural. Podemos afirmar, incluso, que la fotografía ha encontrado hoy en día un lugar importante dentro del arte moderno. Hasta principios de siglo los fotógrafos no se atrevían a emanciparse de la pintura ni a reclamar para su obra el reconocimiento como género artístico propio. Por consiguiente, la historia de la fotografía como medio de actividades creativas no comienza hasta la década inicial del siglo XX, una época que al mismo tiempo dio lugar a un primer momento culminante de las actividades fotográficas.

En el curso del siglo XIX se fueron mejorando las técnicas fotográficas con el fin de simplificar el proceso de las reproducciones figurativas y de ampliar, al mismo tiempo, las posibilidades de captación. Los procedimientos técnicos dominaban de tal forma el trabajo de los fotógrafos, que era posible tomarlos como criterios esenciales para la situación temporal de las primeras décadas después de la invención de la fotografía. Esta es la razón por la que se suele hablar todavía hoy del "período del daguerrotipo", de la "calotipia", de las "placas húmedas", etc., para referirse a determinados momentos de la evolución de la fotografía. Con la invención de capas gelatinosas de bromuro de plata, sensibles a la luz, por parte del médico inglés Richard Leach Maddox en 1871, se creó un método empleado hasta nuestros días, si bien con el correr de los años ha sido objeto de múltiples perfeccionamientos y mejoras.

Los requisitos técnicos no son más que un criterio para diferenciar la fotografía del siglo XIX claramente de la del siglo XX. Resulta igualmente notable la distinta comprensión de las particularidades del medio fotográfico. Bien es cierto que en el siglo XIX existía una necesidad de la fotografía, lo cual queda perfectamente demostrado por el hecho de que –limitándonos al caso de Francia– aparte de Daguerre y Niépce hubo por lo menos veinte per-

sonas más que trabajaban, independientemente unos de otros, en su invención. Pero, sin embargo, la valoración general de este instrumento de reproducción no solía ser adecuada al medio. La fotografía era entendida como una forma racional de pintura. Y a pesar de que incluso en el siglo XIX surgieron algunas personalidades extraordinarias en el ámbito fotográfico, cabe afirmar con bastante razón que sólo a partir del siglo XX pudo desarrollarse una comprensión adecuada a las características específicas de la fotografía.

La estructuración temática del presente libro se orienta, de una parte, por determinadas corrientes artísticas cuya tendencia típica queda reflejada en la fotografía –como, por ejemplo, el surrealismo, la abstracción, el pop-art y el realismo–, pero por otra parte también son hilos conductores del libro las técnicas fotográficas como el fotograma, el fotomontaje y otros experimentos de la cámara oscura, dado que en ellos se manifiesta el carácter particular de la fotografía y la convierte en un procedimiento artístico que es creado prácticamente sin intervención manual, sólo con ayuda de procesos fisicoquímicos. La fotografía creativa reacciona, más que las restantes artes, ante todas las corrientes del momento. Esta es la razón de que, en el siglo XX, su evolución estuviera influida siempre por las estructuras sociales. La mayor parte de las transformaciones sociales han quedado reflejadas en el campo de la fotografía no sólo por la selección temática, sino en la concepción general de la fotografía. Por todo ello nos parece sensato proceder a una división cronológica en tres periodos: de 1900 a 1918, de 1918 a 1945 y de 1945 hasta nuestros días.

El hecho de que la fotografía es ante todo un arte de contemplación y de compenetración, y no sólo una actividad manual, todavía acarrea más particularidades. A los conocedores del arte moderno probablemente no les sorprenderá que muchos fotógrafos crearon casi simultáneamente, pero independientemente unos de otros, fotografías que reproducen diversas tendencias artísticas contemporáneas. Este importante hecho queda subrayado muy en especial por medio de la selección de fotografías. Ahora bien, este hecho no debe llevarnos a achacar a los fotógrafos falta de ecuanimidad; se trata más bien de un rasgo básico de la fotografía, que representa un medio de expresión totalmente distinto a la pintura. Porque la capacidad inherente de la fotografía a reaccionar ante las manifestaciones actuales no sólo queda de manifiesto por la hoy tan popular fotografía *live*, que registra directamente los acontecimientos del día, sino también en las fotografías estáticas, donde queda reflejado de forma directa o cifrada el espíritu de las nuevas corrientes artísticas. Sucede muy a menudo que ante determinados problemas que captan (o que sienten en su subconsciente), los fotógrafos reaccionan simultáneamente, con lo cual se encuentran en consonancia con la tarea de actualidad del medio fotográfico.

En el curso de una conferencia sobre fotografía en color, WALTER BOJE[1] señaló que determinadas fotografías se correspondían con las particularidades estilísticas de un "realismo mágico", de un "impresionismo" o de un "expresionismo" si bien los calificativos de este tipo no coincidían necesariamente con sus homónimos en la pintura. Así, en determinado periodo de su labor creadora un pintor sólo puede pertenecer a una corriente estilística, por ejemplo al impresionismo, y a lo sumo con el paso del tiempo puede entregarse a otra tendencia. Por el contrario, los fotógrafos actuales no son impresionistas o expresionistas, sino que con sus fotografías tan sólo despiertan unos efectos conscientes, equivalentes a las formas expresivas de las obras pictóricas equivalentes.

Si bien estas observaciones de Walter Boje hacen referencia a la fotografía en color, en la que suele aprovecharse a posteriori las experiencias visuales de al-

gunas tendencias artísticas ya pasadas, sin embargo demuestran con bastante claridad en qué consiste el campo de actuación artístico de los fotógrafos. En este contexto cabe citar también que son realmente muy pocos los fotógrafos que, de forma consecuente, se dedican exclusivamente a un solo tema (por ejemplo, retratos, paisajes, etc.). Por regla general, en la obra de los fotógrafos famosos podemos apreciar diversas áreas temáticas. Esta mayor amplitud en la elección de los temas se debe tanto al manejo relativamente simple de la técnica fotográfica, como también a las múltiples necesidades de las editoriales, las revistas y los periódicos, para quienes en definitiva trabaja la mayor parte de los fotógrafos.

En el siglo XIX el centro de gravedad en la evolución de la fotografía se hallaba en Francia y Gran Bretaña, en parte incluso en Estados Unidos, y a partir de 1890 también en Alemania y Austria. Por el contrario, la fotografía creativa de los últimos años, incluso si sólo tenemos en cuenta las innovaciones realmente importantes, es un fenómeno repartido por el mundo entero. Esta circunstancia queda debidamente reflejada en el libro a través de la selección de obras, pertenecientes a autores de más de veinte países. Las limitaciones del presente volumen han impuesto, sin embargo, unas restricciones materiales, por lo que no han podido ser tenidos en cuenta numerosos fotógrafos que bien se lo hubieran merecido. En vista de ello, este libro se concentra ante todo en determinadas corrientes y tendencias de la moderna fotografía de nuestro siglo, sin pretender en ningún momento una totalidad enciclopédica.

Este libro forma parte de los primeros intentos de exponer la temática de la fotografía contemporánea a modo de compendio histórico, lo cual comportó algunas dificultades para el autor. Para superar tales dificultades, en especial en lo concerniente a la obtención del material gráfico y de las direcciones de fotógrafos, el autor ha contado con la ayuda de numerosos amigos y colegas de varios países, a quienes desea expresar su más sincero agradecimiento. Este va dirigido, muy en especial, a Rosellina Burri-Bischof, Lucilla Clerici, Christine Hawrylak, Daniela Mrázková, así como a Walter Boje, Oldrich Bureš, Philip L. Condax, Geoffrey Crawley, Heinrich Freytag, Manfred Heiting, Juraj Herz, Václav Jírů, Jean-Claude Lemagny, Lubomir Linhart, Bernd Lohse, Colin Osman, Klaus Pielsticker, Otto Steinert y Jürgen Wilde. El autor también da las gracias a todos aquellos fotógrafos que, con amigable comprensión, han puesto sus obras a disposición del autor.

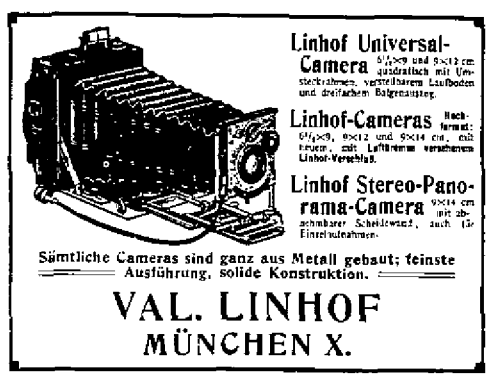
I. Los precursores de la fotografía moderna

1. Los fundamentos técnicos para el desarrollo de la fotografía entre 1900 y 1918

El periodo comprendido entre los años 1900 y 1918 constituye para la fotografía el paso de las tradiciones del siglo XIX a las innovaciones del siglo XX. El conocido escritor ruso Ilia Ehrenburg afirma, muy acertadamente en sus memorias,[2] que el siglo XIX en realidad duró más de lo que debiera: se inició en el año 1789 y no llegó a su término hasta el año 1914. Esta opinión es sorprendentemente oportuna para la historia de la fotografía, dado que el nacimiento de este medio está históricamente conectado con la democratización de la sociedad, que se inicia con la Revolución francesa. Los inventores de la fotografía estaban mucho más interesados en encontrar un procedimiento mecánico de reproducción que en crear un nuevo medio de expresión artística.

Por ello no es de extrañar que la tan anhelada técnica de impresión fotográfica fuera apreciada como una simplificación del proceso de reproducción en comparación con la pintura, si bien cabe subrayar que durante bastante tiempo la pintura poseía para la fotografía carácter de modelo. Los esfuerzos de los fotógrafos por imitar a la pintura a partir de los resultados de ésta, todavía siguieron muy vivos entre principios de siglo y la Primera Guerra Mundial, aunque durante este mismo periodo también se hicieron las primeras contribuciones fundamentales para el conocimiento de las características propias de la fotografía. Pero sólo a partir de 1918 hubo una base amplia para el desarrollo adecuado al medio. El equipo técnico de los fotógrafos en el periodo entre 1900 y 1918 lo constituían las cámaras de placas y de película en rollo. Para los trabajos profesionales se solían emplear cámaras de formato grande, porque permitían un exacto enfoque y la contemplación del motivo en el vidrio mate. La necesidad de tener que trabajar a veces con un trípode no era considerada como inconveniente, dado que los temas seleccionados en aquella época poseían por lo general carácter estático.

Las mejores cámaras de la época ya poseían una construcción técnica muy elaborada, motivo por el cual algunos de aquellos modelos siguen conociéndose, en versiones posteriormente mejoradas, prácticamente hasta nuestros mismos días. Ya en 1899 Valentin Linhof construyó la primera cámara enteramente metálica con soporte basculante, es decir, un predecesor de las cámaras de la marca Linhof que todavía hoy emplean numerosos fotógrafos profesionales. Por motivos parecidos también es digna de mención la cámara reflex plegable Mentor, producida en 1913 por Goltz y Breutmann en Dresde.[3] Su gran ventaja

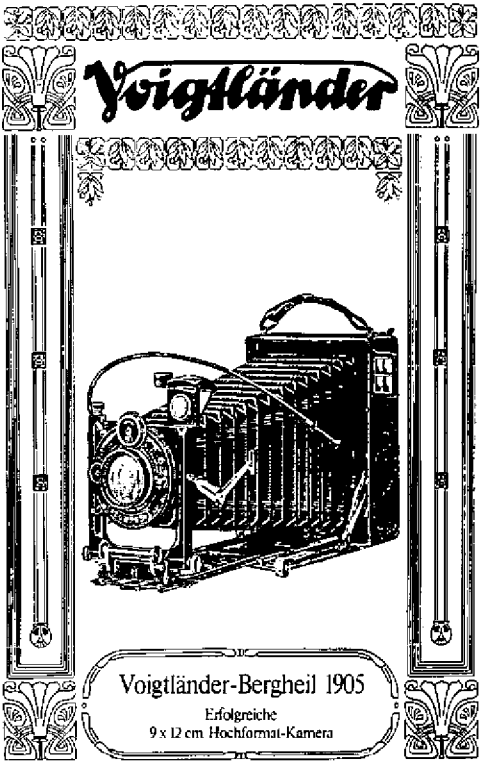


consistía en que después de contemplar el motivo a fotografiar, ya no era preciso cambiar el vidrio mate por un dispositivo con material fotosensible; bastaba con levantar el vidrio con la mano.

Por aquel entonces también eran muy buscados diversos tipos de cámara más ligera, que hoy en día no poseen

sucesores directos por haber sido sustituidos más tarde en su totalidad por modelos todavía más fáciles de manejar. Gracias a un simple visor directo, tales construcciones permitían fotografiar sin ningún tipo de problemas con la cámara en la mano. Entre los modelo más típicos de las marcas famosas se cuentan la cámara Voigtländer-Bergheil de 1905 y la cámara Goerz-Anschütz de 1907 (ambas para placas de 9 x 12 cm).

En la categoría de las cámaras para película en rollo, los modelos de Eastman Kodak, de Rochester, mantuvieron una cierta ventaja aún en el periodo de 1900 a 1918. Después de las primeras cámaras Kodak de película en rollo, importadas en 1888, a finales del siglo pasado, concretamente en 1898, apareció en el mercado el primer modelo de la serie Folding Pocket Kodak, que al poco tiempo se vio ampliada con muchas variantes. La reducción del peso de la cámara, un visor directo, un manejo general rápido, así como una reserva



de seis, ocho, diez y por lo general doce fotografías, auguraban unas posibilidades completamente nuevas en el arte de la reproducción de la realidad. Una importante mejora dentro de la serie de cámaras plegables lo constituyó la producción de la Autographic Kodak Special de 1916, en la que se utilizó por vez primera el principio del visor acoplado.[4]

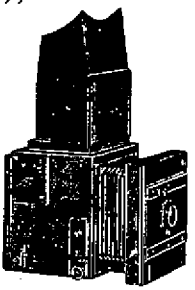
Para clientes menos exigentes, Eastman Kodak produjo también, en 1900, las más sencillas cámaras Box Brownie para seis fotografías en el formato $2^1/_4$ x $2^1/_4$ pulgadas. También este tipo tuvo continuación en toda una serie de modelos que todavía siguieron vendiéndose con éxito varias décadas después de fabricado el primer modelo.

El desarrollo de la óptica influyó igualmente de forma fundamental en la mejora de la técnica fotográfica. Poco después de iniciado nuestro siglo se em-

ENTOR CAMERAS
Goltz & Breutmann
Fabrik photographischer Apparate
DRESDEN-A. 10, Pillnitzerstr. 49.

Die leichteste und vollkommenste Spiegel-Reflex-Camera der Gegenwart ist die

„MENTOR"
Spiegel-Reflex-Camera



mit doppeltem Bodenauszug, drehbarem Mattscheibenrahmen, Rouleau-Verschluß mit von außen ablesbarer und beliebig verstellbarer Schlitzweite.
Spiegeleinrichtung ohne jeden Federantrieb.
In allen deutschen und englischen Formaten (quadratisch und rechteckig).

„Mentor"-Klapp-Camera.
„Mentor"-Zweiverschluß-Camera
(9×14 Postkartenformat).

Preisliste gratis und franko!

plearon objetivos de gran nitidez y luminosidad bastante alta. Entre los objetivos que marcaban el paso, se encuentran los Voigtländer Heliar y Zeiss Tessar –"el ojo de águila de la cámara", como rezaba la propaganda–, que durante mucho tiempo fueron sinónimo de la mejor calidad.

Para tener plena conciencia de las posibilidades que por aquel entonces se les abrían a los fotógrafos, es preciso mencionar igualmente el material fotográfico, que, en comparación con los productos hoy en el mercado, poseían una sensibilidad muy escasa. Las placas empleadas en 1903 tenían, según la finura de grano, una sensibilidad que iba de 1° a 16° Scheiner.[5] Estas placas pueden ser divididas en cuatro tipos: el de "baja sensibilidad" con 1-4° Scheiner, el "normal" con 8-9° Scheiner, el "Rapid" con 10-12° Scheiner y el "Extrem Rapid" con 13-16° Scheiner.

Hay que señalar que 16° Scheiner equivalen aproximadamente a 6 DIN actuales, lo cual es una sensibilidad apropiada para microfilms especiales de grano extrafino, pero inadecuada para la fotografía habitual. En 1914 la casa Agfa lanzó al mercado la "placa especial", con una sensibilidad sorprendentemente alta para aquella época: 18° Scheiner (8 DIN). Por añadidura, esta placa ofrecía un margen de exposición amplio, de forma que era capaz de vencer incluso contrastes de luz bastante grandes.

A principios de siglo se introdujeron importantes mejoras en la sensibilidad cromática del material fotográfico. E. König y B. Homolka descubrieron en 1904 una composición química gracias a la cual se podía lograr una sensibilización ortocromática y pancromática de las capas fotográficas. Dos años después la casa Wratten Wainwright Ltd. lanzó las primeras placas pancromáticas fabricadas en serie.

Si comparamos el estado de la técnica fotográfica de aquellos días con las condiciones actuales, no cabe duda de que las diferencias que han influido de forma decisiva en el trabajo fotográfico son mucho mayores en el campo de los materiales fotográficos que en el de las cámaras. La mejor prueba de esta afirmación está posiblemente en el hecho de que algunos maestros de la fotografía, como por ejemplo JOSEF SUDEK o BILL BRANDT, siguieron fotografiando durante largo tiempo con cámaras fabricadas en el periodo comprendido entre 1900 y 1918.

2. La "fotografía artística" y las influencias impresionistas a principios de siglo

Durante la primera década del siglo XX, que marca también el inicio de nuestra retrospectiva histórica, la mayoría de los fotógrafos se esforzaban por conseguir la mayor aproximación posible a los fenómenos pictóricos. Esta actitud puede demostrarse remontándonos casi hasta los orígenes, puesto que ya a partir de 1854 O. G. REJLANDER, a menudo calificado de "padre de la fotografía artística",[6] tendía conscientemente en dicha dirección. También para su contemporáneo HENRY PEACH ROBINSON la imitación de la pintura significaba un ideal absoluto, como confesó con entusiasta sinceridad en su libro *Pictorial Effect in Photography*.[7] Inspirándose en el título de su famosa publicación, en Inglaterra, Estados Unidos y algunos otros países se llegó a hablar incluso de "pictorialismo" para designar esta tendencia de la fotografía.

Con las transformaciones acaecidas en la pintura, también fueron cambiando lentamente los ideales de la fo-

tografía artística. De especial importancia fue la victoria del impresionismo, cuya conformación como corriente estilística fue favorecida, hasta cierto punto, por la fotografía.

Hans Hildebrandt ha descrito del siguiente modo dicha interrelación: "La fotografía, que a partir de los años treinta (del siglo XIX) evolucionó rápidamente desde su invención por Daguerre hacia una alta capacidad de rendimiento, adquiere múltiple importancia para el arte. Apoyada por procedimientos cada vez más nuevos y cada vez más refinados de reproducción para la explotación de su rico material, proporciona un material de contemplación baratísimo. Bien es cierto que la rápida y fácil adquisición desemboca a menudo en una apropiación superficial, mientras que la anterior compenetración con el objeto a través del dibujo confería un más esporádico goce imperdible. Sin embargo, el alivio de la memoria a buen seguro también tiene su lado bueno, más aún cuando la velocidad de la vida de los nuevos tiempos sustituye la intensidad y duración de las vivencias por la cantidad y la rápida sucesión. Por otra parte, al retener lo más esencial, lo más imprevisto, la fotografía instantánea educa al ojo –de funcionamiento más lento– para una observación rápida como el rayo. Esta influencia educadora de la fotografía la percibiremos preferentemente entre los impresionistas."[8]

Dado que los impresionistas querían representar unas impresiones instantáneas semejantes a las captadas por la fotografía, tenían que simplificar la técnica pictórica con el fin de poder terminar el cuadro en tiempo bastante breve. Esta es la causa de que pintaran con trazos de pincel bastante anchos, lo cual daba al mismo timpo lugar a unas siluetas difusas. Con ayuda de la cámara, los impresionistas estudiaron las cambiantes condiciones de luz en la naturaleza, gracias a lo cual lograron en su cuadros un sutil tratamiento de la pertinencia atmosférica. Ahora bien, a pesar de que tales pinturas estaban inspiradas por la fotografía, al final se diferenciaban de éstas por la nitidez y la riqueza de detalles. Por su parte, los fotógrafos artísticos, que se guiaban por un ideal pictórico, tendían a distanciarse de estas características fotográficas típicas. Tales tendencias ya quedaban plasmadas en la técnica fotográfica, cuyo método acaso más sencillo consistía en que el artista desenfocara expresamente el objetivo de la cámara. Otro método exigía el empleo de un pie o trípode, que el fotógrafo hacía oscilar levemente poco antes de accionar el obturador. Por último, también se colocaba ante el objetivo una placa de vidrio untada ligeramente con vaselina para restarle claridad. En ocasiones los fotógrafos incluso aprovecharon los defectos de los materiales de la época para lograr sus efectos ópticos deseados. Así, por ejemplo, a principios de siglo las placas y los carretes de película no estaban tan protegidos como hoy contra la formación de halos, que se originaban en la capa sensible por la reflexión de la luz en los límites entre la placa (o el soporte de la película) y el aire. De esta forma, en los motivos con fuertes contrastes o en los contraluces los citados halos hacían aparecer los bordes en un tenue efecto de aureola.

Las intervenciones tendentes a crear fotografías de aire impresionista todavía eran más patentes en la técnica del positivado. Así, para las denominadas impresiones nobles los artistas preferían materiales fabricados por ellos mismos en lugar de emplear los papeles fotográficos producidos por la industria. Recibían el nombre de impresiones nobles los resultados de unos complicados procesos de reproducción. Algunos de ellos estaban basados en el conocimiento del hecho de que la capa de coloides orgánicos impregnada en el papel, a los cuales se añadían sales de bicromato, se hacía insoluble en los puntos impresionados, mientras que en las superficies no impresionadas podían ser eliminadas con ayuda de agua caliente (eran los

llamados relieves de lavado). También era posible añadir al coloide unos pigmentos insolubles o bien carbón finísimo, y en este caso se hablaba del proceso de carbón. En los foto-aguatintas el coloide empleado era goma arábiga, función que en la antracotipia o impresión al carbón desempeñaba una capa de gelatina.

Más tarde, a partir de 1907, también gozó de gran predilección el bromóleo. En este procedimiento se partía de la capa normal de bromuro de plata, sometida a un baño especial. Se hacía que el agua penetrara en la capa de gelatina, la cual admitía más agua en las zonas originariamente claras, es decir, que ya no tenían compuestos de plata. Después de eliminadas las gotas de agua de la superficie, se cubría el papel mojado con una pintura grasa, la cual se adhería a las distintas zonas de la superficie proporcionalmente a su contenido en agua. De esta forma volvía a ser visible la imagen impresionada.

Gracias a estos procedimientos de impresiones nobles era posible reducir la nitidez de contornos, lo cual confería un efecto nebuloso incluso a los detalles más pequeños. Al mismo tiempo disminuía la amplitud de tonos. Todas estas cualidades contribuyeron a que la fotografía diera la impresión de una pintura. Y los fotógrafos concedían, por tanto, un alto valor a aquellos soportes de papel empleados también por los pintores (fig. 1).

El tiempo invertido en la confección de las llamadas impresiones nobles no representaba, en aquel entonces, ningún inconveniente. Los fotógrafos apasionados, en especial los aficionados, se mostraron tan indignados con la aparición de los llamados dispositivos automáticos, del *click*, cuando apareció en el mercado la cámara Kodak en 1888, que saludaron con entusiasmo estos complicados sistemas de impresión noble, sólo accesible a los verdaderos apasionados. De esta forma era posible distinguir a primera vista una fotografía artística de una simple instantánea de recuerdo por la forma de su realización.[9]

1. Heinrich Kühn, sin título (foto-aguatinta), 1896 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).

Por todo ello no es de extrañar que uno de los mayores defensores de la impresión noble en el campo de la fotografía artística fuera un apasionado fotógrafo aficionado, ROBERT DEMACHY. El entusiasmo por las impresiones nobles llegaba a tal extremo que algunos fotógrafos consideraban el negativo como mero paralelo al fondo de un óleo, mientras que el trabajo que realizaban en el positivo era para ellos la auténtica actividad creadora.[10] En esta "etapa principal" se efectuaron también intervenciones manuales, como el recubrimiento de las partes no deseadas aplicando colorante rojo en el negativo, o bien completando la imagen con detalles dibujados a mano (fig. 2). Los materiales de copia

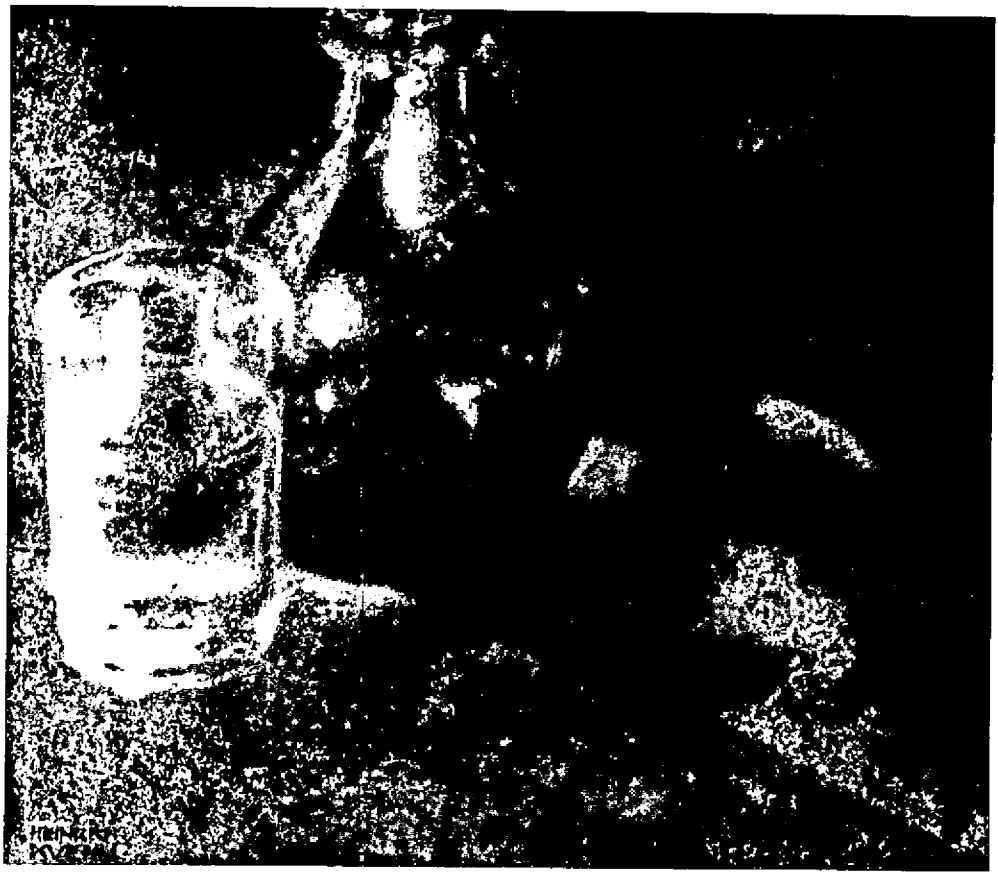
empleados para las impresiones nobles, y que los propios fotógrafos se preparaban, resultaban muy difíciles de reproducir, de tal forma que toda copia de un solo negativo constituía prácticamente un ejemplar único. También esta circunstancia fue muy bien recibida por los fotógrafos artísticos, puesto que de esta manera se conquistaba también para la fotografía la unicidad típica de la pintura.

El acercamiento de la fotografía artística a la pintura se manifestaba igualmente en la selección de los temas. Existía una especial predilección por los temas en los que la luz se difuminaba de forma nebulosa. En los bodegones construidos por ellos mismos, los fotógrafos elegían a menudo como componentes del cuadro diversos objetos de vidrio, que por refracción y reflexión lograban suavizar los rayos de luz (fig. 3). Del mismo modo existía preferencia por los paisajes y las escenas callejeras envueltas en cierta neblina. Lo mismo puede decirse de las fotografías de *escenas silvestres, donde la luz caída sobre* el follaje de los árboles confería a la fotografía una atmósfera pictórica. Citemos, como ejemplo, una fotografía debida a HEINRICH KÜHN (fig. 4). Por parecidas razones existe un número sorprendentemente elevado de fotografías de veleros, de temas portuarios y de otros motivos en los que sobre una superficie acuática flota en el aire como un halo de neblina, el cual cumplía la función de dispersar la luz en el sentido de *la fotografía artística impresionista.*

2. Hanz Watzek, *Cabeza de muchacha* (sobre papel platino), 1892. (Col. Höhere Grafische Bundes-, Lehr-, und Versuchsanstalt, Viena).

En el caso de los temas paisajistas se acentuaba por principio todo elemento romantizante. En algunas ocasiones los fotógrafos incluso colocaban en el primer plano, a modo de adorno, una persona en pose romántica. Esto es lo que sucede también en una fotografía de HUGO ERFURTH, que alcanzó fama ante todo como retratista (fig. 5).

Como es natural, también el retrato, que desde la invención de la fotografía había estado siempre en el centro del interés, contituía un importante tema de la fotografía artística. Con el fin de lograr unos efectos pictóricos, los fotógrafos se esforzaban por conseguir la mayor estilización *posible. Esta concepción queda muy bien* demostrada en un retrato perteneciente a la obra de H. BERSSENBRUGGE (fig. 6). La eliminación de los semitonos con ayuda de la técnica del foto-aguatinta da lugar a que el cabello aparezca aquí como masa oscura, debido a lo cual la atención del contemplador se centra en el rostro, realizado en tonos claros. Esta solución es subrayada aún más por la blanca vestimenta de la modelo así como por el premeditado principio de la composición, que sitúa el límite entre



5. Hugo Erfurth, *Mujer con paisaje,* 1901 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).

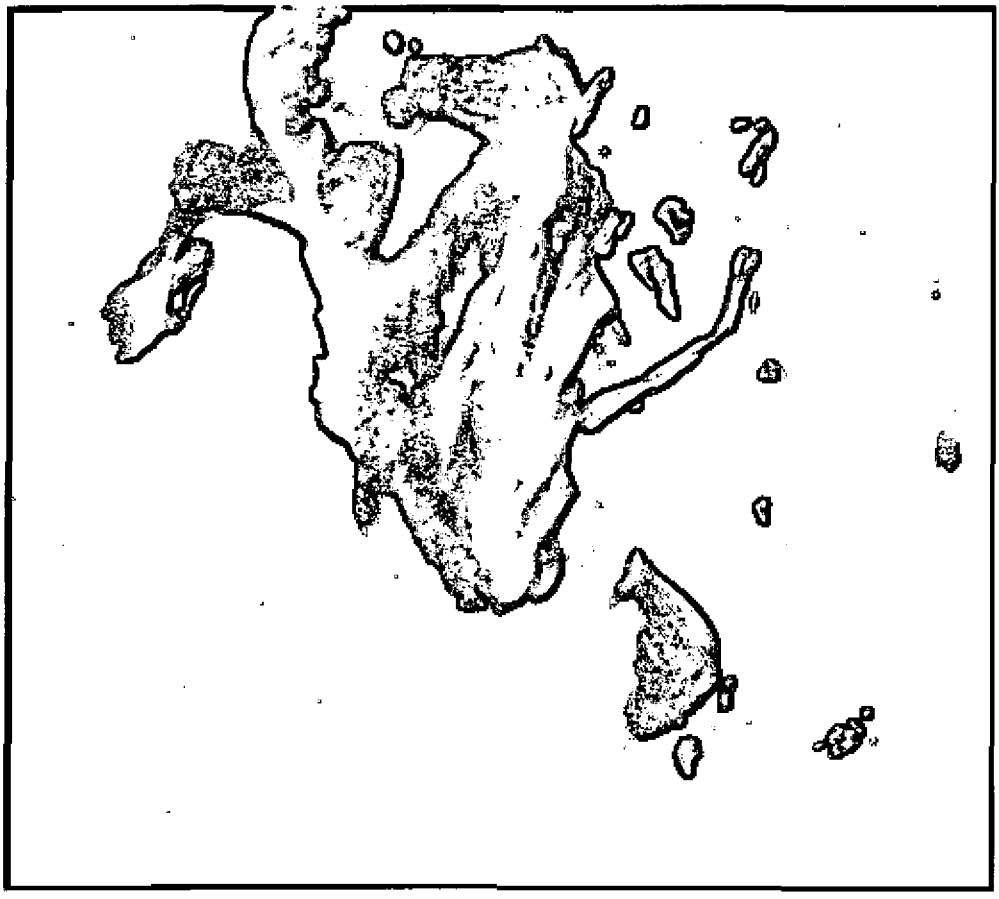
◁3. Heinrich Kühn, foto-aguatinta, *c.* 1910 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).

◁4. Heinrich Kühn, *Monte Isel,* 1907 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).

las partes oscuras y las claras aproximadamente en la "sección áurea".

Encontramos también una estilización artística en el retrato *Rodin, el pensador* (fig. 7), fotografiado por EDWARD J. STEICHEN. La atmósfera de esta obra basada en tonalidades oscuras y el eficaz aprovechamiento de la silueta en perfil confieren a esta fotografía realmente clásica un efecto poco corriente. Las experiencias pictóricas y la interpretación romántica también solían conjugarse a menudo en los desnudos. La reproducción puramente documental de la fotografía daba lugar a una *representación desapasionada, casi agresiva* de la modelo, que resultaba problemática para las concepciones morales y el gusto convencional de aquella época. Con el fin de

DUYMAER v. TWIST



7. Edward J. Steichen, *Rodin, el Pensador,* 1902 (Col. Caroline y Hans Hammarskiöld, Estocolmo).

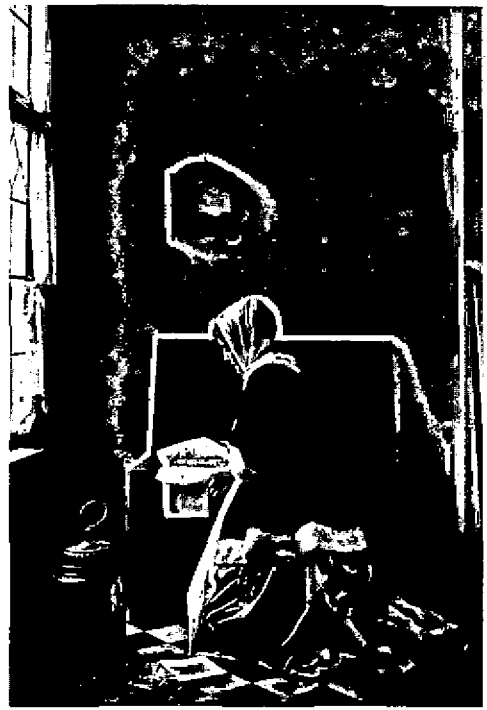
◁ 6. H. Berssenbrugge, *Mien Duymaer van Twist* (foto-aguatinta), 1910 (Col. fotográfica del Gabinete gráfico de la Universidad de Leide, Países Bajos).

eliminar toda apariencia de un efecto naturalista del cuerpo desnudo, se inventaron unas poses artificiales, de impresión decorativa, cuyo efecto todavía se acrecentaba más adornando a las modelos con tejidos (fig. 8).

La disposición puramente artificial se empleaba también en otro tipo de escenas, como por ejemplo en las de carácter alegórico debidas a O. G. REJLANDER o en las narraciones poéticas de H. P. ROBINSON, de mediados del siglo XIX. Este método de posar tuvo todavía numerosos seguidores en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. RICHARD POLAK iba tan lejos en la imitación de los ideales pictóricos, que vestía a sus modelos a semejanza de los personajes retratados por los antiguos pintores neerlandeses (fig. 9). Pero a menudo los fotógrafos se dejaban influenciar por las corrientes artísticas contemporáneas. En este sentido resultaron especial-

mente importantes el modernismo y el simbolismo, que influyeron de modo especial en la disposición de las composiciones alegóricas de FRANTIŠEK DRTIKOL (fig. 10).

Pero algunos fotógrafos ya debieron presentir inconscientemente que las escenas costumbristas no "arregladas" llegaban mucho más al espectador. Y si bien buscaban siempre una disposición de aspecto pictórico, que incluso fotografiaban de forma nebulosa, respetaban en mayor o menor grado el aspecto realista del mundo real. Este tipo de fotografías se realizaban ante todo en Norteamérica, donde no llegaron a ser tan populares los foto-aguatintas y los bromóleos como en Europa. Las platinotipias que se empleaban en Norteamérica no reducían tanto la reproducción de los detalles ni los tonos de las fotografías. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en las fotografías costumbristas de ALVIN LANGDON COBURN, para quien el estilo de la fotografía



9. Richard Polak, *El arcón del lino* (sobre papel platino), *c.* 1914 (Col. fotográfica del Gabinete gráfico de la Universidad de Leide, Países Bajos).

8. František Drtikol, *Desnudo con telas,* 1913 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

11. Alvin Langdon Coburn, *Marina, c.* 1910 (Col. Agfa-Gevaert, Foto–Historama, Leverkusen).

◁10. František Drtikol, *Música y baile,* 1912 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

12. Nicola Perscheid, *Muchacha joven* (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlín).

artística constituyó una importante fase dentro de su más amplia evolución artística (fig. 11). La fotografía artística se mantuvo largo tiempo aferrada al estilo acuñado por el impresionismo, puesto que su inicio puede fecharse hacia 1890 y su momento culminante hacia 1910, si bien hay que señalar que todavía en los años treinta podían descubrirse sus influencias. Al mismo tiempo cabe subrayar que esta tendencia prácticamente era igual en todos los países, aunque debido a la distinta concepción de los cuadros en los diversos países, también los resultados eran muy distintos. En Francia, patria del impresionismo, no sólo se hallaba el punto de culminación de este estilo, sino que el acercamiento de la fotografía a sus modelos pictóricos se manifestaba también en su forma más pura. Como principales iniciadores cabe citar a Robert Demachy y a CONSTANT PUYO. En los países vecinos en estrecho contacto con el arte francés, los iniciadores fueron ante todo el belga LÉONARD MISONNE y los holandeses H. Berssenbrugge y J. HUYSEN. La fotografía artística alemana mostraba ya, en sus obras más destacadas, un ligero influjo del modernismo, como puede apreciarse con toda claridad, por ejemplo, en las obras de NICOLA PERSCHEID (fig. 12), del joven Hugo Erfurth, así como de THEODOR y OSKAR HOFMEISTER (fig. 13).[11]

Lo mismo puede decirse del triunvirato austríaco formado por HUGO HENNEBERG, Heinrich Kühn y HANS WATZEK, quienes influyeron internacionalmente

a numerosos fotógrafos.[12] Uno de los más aventajados titulados de la Escuela de Enseñanza y Experimentación Fotográfica de Munich lo fue el fotógrafo bohemio Frantisek Drtikol,[13] quien durante mucho tiempo era imitado por la joven generación de retratistas de Praga.

Como ya se ha dicho, la fotografía artística norteamericana se diferenciaba de la europea por el hecho de que no negaba con la misma intensidad las cualidades particulares de la fotografía. L. FRITZ GRUBER explica este fenómeno afirmando que los norteamericanos son un pueblo más inclinado a lo real y a la realidad.[14] Los principales representantes norteamericanos de la fotografía artística estaban agrupados en la Secesión Fotográfica. Entre los miembros de este grupo puede comprobarse una gran variedad de particularidades estilísticas, desde la predilección europea por las impresiones nobles de Edward J. Steichen, pasando por el pictorialismo nebuloso de Alvin Langdon Coburn, CLARENCE H. WHITE y GERTRUD KAESEBIER (fig. 14), hasta las "fotografías directas" de ALFRED STIEGLITZ (véase p. 28).

En cuanto a los fotógrafos ingleses, que mantenían buenos contactos tanto con Norteamérica como con el continente europeo, mostraban la influencia de ambos lados. Así, entre algunos puede observarse una mayor proximidad a las tendencias europeas, como por ejemplo en el caso de JAMES CRAIG ANNAN (fig. 15), mientras que otros siguen los modelos norteamericanos, como en el caso de FREDERIK H. EVANS.

Si queremos valorar este periodo relativamente largo de la fotografía artística con sus múltiples formas de manifestación, es preciso subrayar que los fotógrafos lograron conquistar un amplio espectro de la manipulación con diferentes efectos de luz. Estas valiosas experiencias las pudieron aprovechar muchos de ellos en campos distintos, cuando ya habían abandonado la fotografía artística. En ello, como en los conocimientos adquiridos sobre la composición fotográfica, puede verse un innegable beneficio, a pesar de que tales efectos fueron colocados a menudo por encima de las posibilidades expresivas del contenido de la fotografía, contribuyendo de esta forma a un romanticismo acrítico.

Entre las propiedades negativas de la fotografía artística se encontraba también la acentuación de aquellos elementos que eran típicamente pictóricos y que se encontraban en contradicción directa con la característica de la reproducción fotográfica. Esta fue una de las razones de que la fotografía no lograra conquistar en aquella época su reconocimiento como género independiente entre las artes.

13. Oskar y Theodor Hofmeister, *El abogado Wolters,* 1899 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlín).

3. Vuelta a la nitidez de imagen en la fotografía

Un aspecto típico de la historia de la evolución del arte moderno es que, en un mismo periodo, determinadas tendencias estilísticas conocen un auge a nivel mundial, mientras que otras se encuentran simplemente en sus inicios y unas terceras tienden ya a su desaparición. En la misma época en que la tendencia de la fotografía artística se encontraba en su apogeo, algunos fotógrafos ya se ocupaban de forma aislada de aquellas técnicas que profundizaban en mayor medida en las particularidades de la fotografía. En este aspecto tuvo una especial importancia la vuelta a la nitidez de imagen y la consideración del negativo como matriz definitiva para el positivo, en el que ya no podía introducirse ninguna alteración manual. A lo sumo se toleraba un recorte para la elaboración final.

En la historia de la fotografía puede observarse que determinados fenómenos aparecen repetidas veces, e independientemente unos de otros, aproximadamente dentro del mismo período. Este es el caso, por ejemplo, de la dedicación a los atributos propiamente fotográficos, practi-

14. Gertrud Kaesebier, *El esbozo* (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlín).

15. James Craig Annan, *Las oscuras montañas,* 1898 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlín).

cada ya en el siglo XIX por diversas personalidades de la fotografía. Gracias al tiempo que nos separa hoy de aquella época, nos es posible enjuiciar tales intentos de diversos autores tanto por su valor creativo como desde la perspectiva de la influencia que ejercieron sobre el desarrollo ulterior de la fotografía. Cabe señalar que algunos de estos resultados sólo fueron redescubiertos y convenientemente reconocidos en su valor creador en estos últimos años.

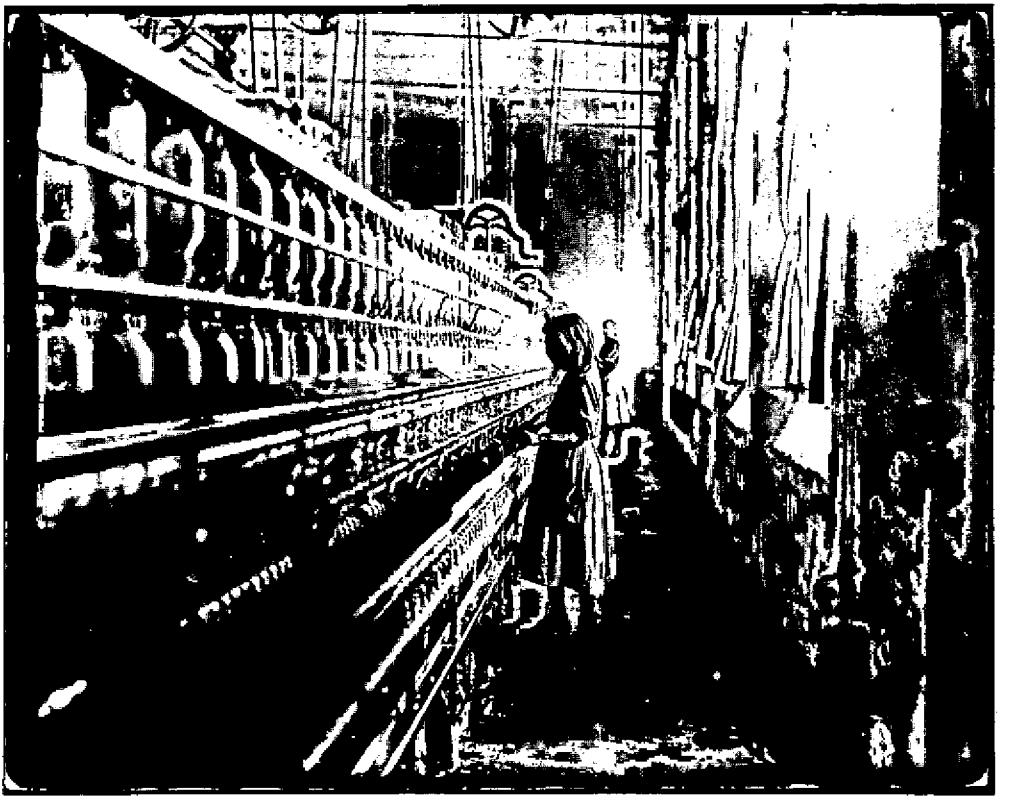
ALFRED STIEGLITZ se encuentra entre los afortunados, cuya obra ya adquirió fama de pionera en la época de su realización. Su fama y autoridad eran tales, que las obras que creó sirvieron de guía a muchos seguidores. Su obra artística goza del reconocimiento general como contribución fundamental a la estructura de la fotografía moderna. Stieglitz fue una personalidad extraordinaria, capaz de llevar sus teorías sobre fotografía creativa de forma ideal a la praxis. Para ello resultó muy importante que tuviera una idea sorprendentemente clara de las particularidades de este medio. El conocido crítico de arte norteamericano James Thrall Soby valoraba ante todo el hecho de que Stieglitz procuraba aceptar la fotografía en su esencia propia, para poderse mover en el campo de las posibilidades resultantes de ahí.[15] Stieglitz era un hijo de su tiempo en el sentido de que escogía los motivos de forma tal que su disposición o iluminación lograse efectos pictóricos

16. Alfred Stieglitz, *Tiempo de cosecha,* 1894 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).

(fig. 16). Sin embargo, ya reproducía estos motivos con un acusado sentido por la autonomía del medio fotográfico. Charles H. Caffin caracterizó con razón la obra de Stieglitz como "fotografía directa",[16] para diferenciarla de la fotografía artística de la época.

Otra fue la concepción de LEWIS WICKES HINE, quien respetaba igualmente la particularidad de la fotografía. Para él, una foto significaba ante todo una información, cuyo mensaje podía ser intensificado con ayuda de la composición. Sin patetismo alguno, Hine creó estudios sin retoque acerca de las condiciones sociales en los suburbios fabriles y en las propias fábricas de las ciudades norteamericanas (fig. 17). La fuerza expresiva de las fotos era más intensa de lo que hubiera podido lograr la narración de los hechos, que a muchas personas hubiera podido parecer exagerada. La nitidez de las siluetas y la riqueza de detalles subrayaban el realismo de las escenas originales. Las fotografías realizadas por Hine no eran simples documentos, porque sabía que con la elección de motivos ópticamente eficaces y con iluminaciones magistrales era capaz de dar más información sobre el tema que con manipulaciones arbitrarias. Su estilo fotográfico era extremadamente puro, directo y desprovisto de intervenciones manipuladoras.

Aparte de Hine, también hubo casi al mismo tiempo algunos nota-



17. Lewis W. Hine, *Molino de algodón de Carolina*, 1908 (Col. International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester).

bles fotógrafos de entre la minoría negra de Estados Unidos que se preocupaban por la representación fotográfica de las condiciones sociales. JAMES VAN DER ZEE conquistó ya con sus primeras obras, que retenían de una forma fiel la vida de los miembros de su raza, un destacado lugar entre los pioneros de un estilo fotográfico que aprovechaba de forma sensata las particularidades fotográficas (fig. 18). La fuerza criticosocial de su denuncia, unida a un enorme talento óptico creador, desembocó indudablemente a unos resultados que podemos interpretar incluso como precursores de la fotografía *live*.

La compenetración con el ambiente permitió también al retratista AUGUST SANDER lograr unas fotografías realistas, concisas. Trabajó primero como minero, antes de dedicarse (a partir de 1899) profesionalmente a la fotografía. Acaso su primera profesión le facilitó la comprensión de lo realmente importante en el hombre, puesto que veía la tarea de los retratos no en una adaptación al clisé de los ideales de la época, sino en la reproducción realista de los rasgos que marcaban la personalidad de un rostro. Con vistas a esta concepción realista de la fotografía, la explotación creativa de la fidelidad documental constituía para Sanders el objetivo propiamente dicho del trabajo con este medio. En los retratos que efectuó antes de la Primera Guerra Mundial, solía escoger como motivos a los aldeanos

de la región alemana de Westerwald. Gracias a su sensibilidad por la realidad sin truco, el valor artístico de sus fotografías se enriquecía además con una acertada descripción ambiental de la situación de la vida campesina en aquella época (fig. 19). Pero a diferencia de Hine, para Sander la documentación social no representaba por entonces el objetivo propiamente dicho, sino que resultaba por así decirlo como producto secundario.

EUGÈNE ATGET reconquistó de forma muy distinta la nitidez de la imagen fotográfica. Atget tenía una biografía inverosímil, pues comenzó trabajando como marinero, luego como actor ambulante, para dedicarse luego a la pintura, aunque sin éxito. Cuando descubrió la fotografía como medio artístico, ya vivía retirado, por lo que no tenía noticias de las discusiones en torno a la fotografía artística. Estuvo motivado exclusivamente por la ingenua creencia de que todo aquello que despertaba su atención era digno de ser retratado. En sus fotografías sólo captaba aquellos motivos que le tocaban directamente, pues estaba convencido de que la realidad que actuaba sobre los sentidos no precisaba de mayor estilización artística. De este modo Atget descubrió para la fotografía ese principio que más tarde recibió en las artes la denominación de *objet trouvé*, circunstancia de la que no tuvo conciencia y que, por otra parte, sólo después de su muerte le valió recono-

18. James van der Zee, *Escuela*.

cimiento. Atget es un ejemplo de cómo una falta de información sobre las tendencias dominantes en un momento puede conducir en ocasiones a la creación de unas características estilísticas originales. Por todo ello, Otto Stelzer valoró a este fotógrafo como fenómeno paralelo en el campo fotográfico a lo que Henri Rousseau representa para la pintura.[17] Atget fotografiaba con predilección calles y edificios interesantes de París (fig. 20). Sus obras poseían el secreto encanto de la poesía modesta. No es de extrañar que el pintor Maurice Utrillo le comprara más de una vista urbana, puesto que le servían magníficamente como modelos para sus pinturas. También son dignos de mención las fotos que Atget hizo de escaparates en los que los comerciantes habían colocado juntas mercancías que no guardaban ninguna relación entre sí. Tal disposición de la mercancía despertaba, especialmente entre los encantistas y en tiendas de juguetes (fig. 21), pero sorprendentemente también en las peluquerías, una poesía mágica, lo cual descubrió Atget antes que la mayoría de los fotógrafos.

El conocimiento de que para una buena fotografía es preciso encontrar un motivo atractivo, probablemente fuera el aliciente de JACQUES-HENRI LARTIGUE, quien ya de niño consiguió unas fotografías increíblemente bellas. No es de suponer que la práctica de la fotografía a edad tan temprana pudiera estar basada en unos con-

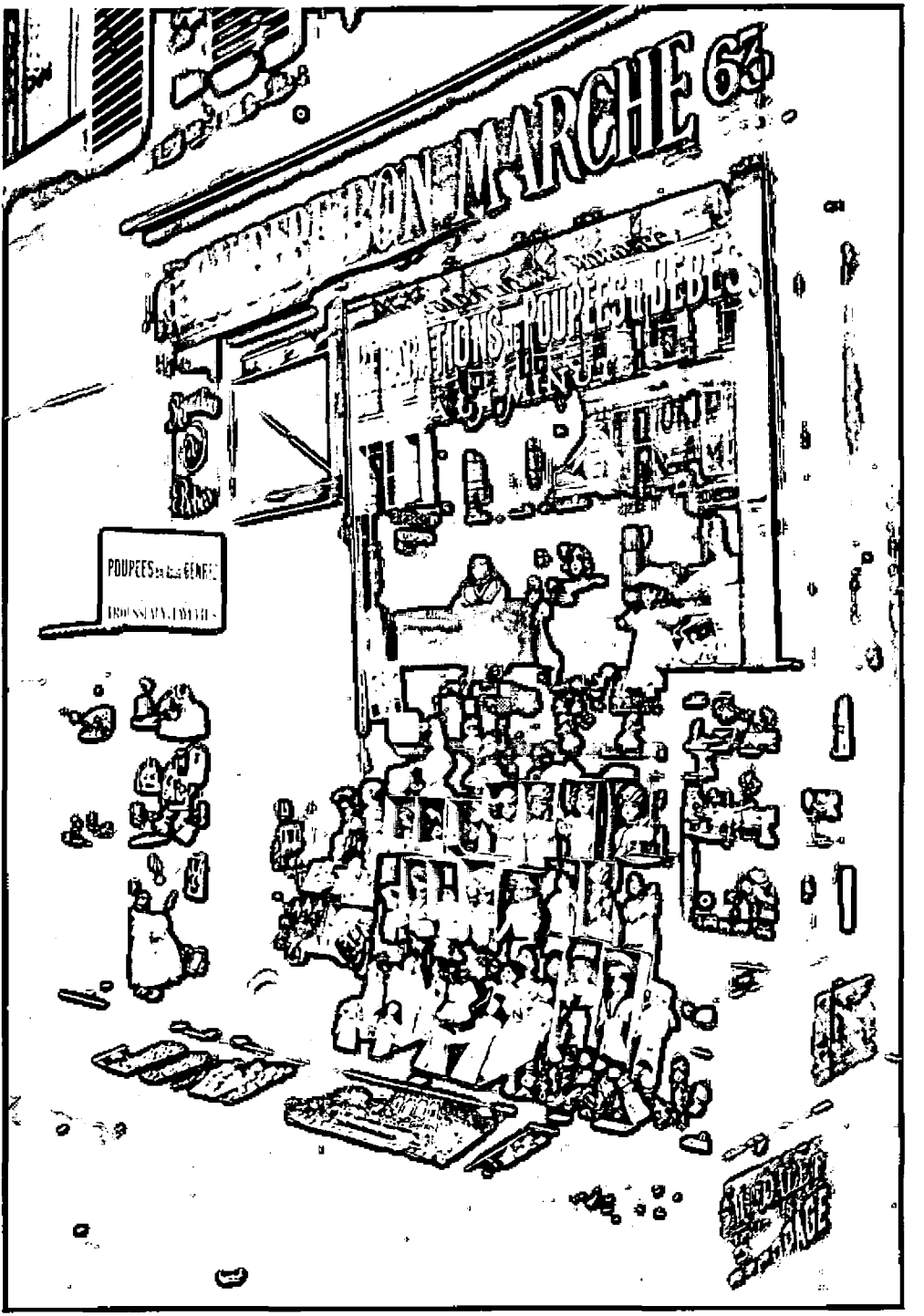
19. August Sander, *Banda rural*, 1913.

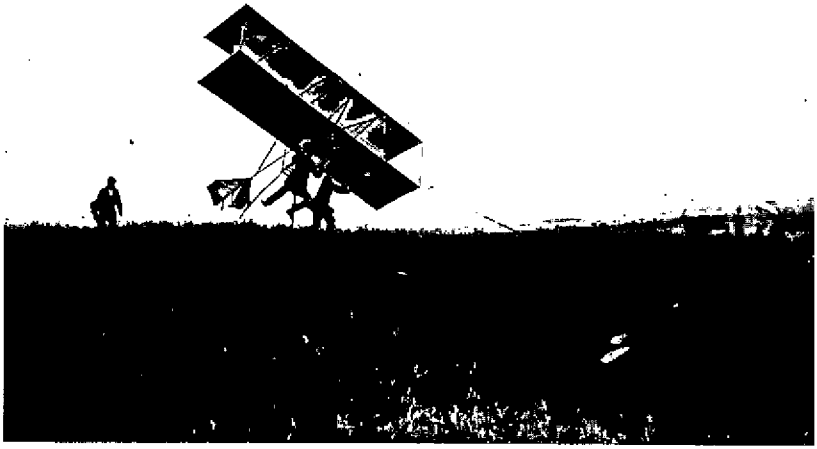
20. Eugène Atget, *Place Saint André des Arts,* París, 1907 (Bibliothèque Nationale, París).

21. Eugène Atget, *Au Bébé Bon Marché, Rue de Sèvres,* París, 1912 (Bibliothèque Nationale, ▷ París).

ceptos artísticos claramente definidos. La seguridad en la selección de motivos que Lartigue demostró más tarde como fotógrafo, a buen seguro fue en él un talento innato, nacido de la capacidad de asombrarse por los fenómenos del entorno. Ya la selección misma de motivos del mundo de los coches de carreras o de la época pionera de la aviación (fig. 22) indica que ese joven y muy dotado fotógrafo dedicaba su atención a esa esfera temática típica de los intereses de un niño. En Lartigue el sentido del trabajo fotográfico puro se sumaba al deseo de reproducir de forma lo más exacta posible estos motivos para él tan atractivos.

Por último, en este capítulo todavía hay que citar a OSKAR BARNACK, quien no sólo fue el constructor de la que más tarde iba a ser la tan famosa Leica, sino también un formidable fotógrafo. Sus obras, en armónica consonancia con las características propias de la fotografía, se diferenciaban claramente de las obras de un Stieglitz, Hine, Atget o Lartigue. Porque originariamente Barnack fue un apasionado aficionado a la cinematografía, aunque en


BON MARCHE 63
POUPEES



22. Jacques-Henri Lartigue, *Antes del despegue*, 1910.

23. Oskar Barnack, *Mercado del hierro en Wetzlar*, 1914 (Archivo Leica-Barnack, Firma Leitz, Wetzlar).

24. Oskar Barnack, *Vista aérea desde el Zepellin,* 1913 (Archivo Leica-Barnack, Firma Leitz, Wetzlar).

aquella época sólo disponía de la entonces usual película de 35 mm, perforada a ambos lados. Con el fin de emplear de la forma más económica el caro material de filmación, Barnack se decidió a construir él mismo una cámara fotográfica para pruebas de filmación,[18] para lo cual tenía ya suficientes conocimientos en su calidad de constructor de microscopios. Por otra parte, con anterioridad ya había fotografiado con una cámara de placas de 13 x 18 cm,[19] de modo que dominaba también la praxis fotográfica. Ello contribuyó, posiblemente, a que eligiera genialmente para su cámara el formato de 24 x 36 mm, que en realidad correspondía a tamaño de filmación. Así pues, en 1914 creó el primer prototipo capaz de funcionamiento, antecesor de la Leica. La síntesis de las experiencias de un filmador, de un fotógrafo y de un constructor de mecánica de precisión en una sola persona, contribuyeron indudablemente a que Oskar Barnack se dedicara a fotografías nítidas de escenas costumbristas (fig. 23). Aparte de todos los ensayos prácticos, se esforzaba al mismo tiempo por obtener resultados de la máxima calidad técnica, puesto que de esta forma quería comprobar los límites de rendimiento de su cámara. Para ello llegó al extremo de efectuar algunas fotografías aéreas desde un dirigible (fig. 24).

A modo de resumen puede señalarse que la vuelta a la nitidez en la fotografía durante esta fase anterior a la Primera Guerra Mundial no poseía propiamente el carácter de una tendencia estilística, equivalente a la amplitud de la fotografía artística. Se trataba, por lo general, de contribuciones de diversos fotógrafos aislados, que trabajaban independientemente unos de otros. Los fotógrafos aquí citados no fueron los únicos de dicha época, pero la selección de su obra ya muestra claramente a partir de qué motivaciones más diversas supieron aprovechar las características propias del medio fotográfico.

4. Las influencias de las corrientes artísticas de vanguardia en la fotografía

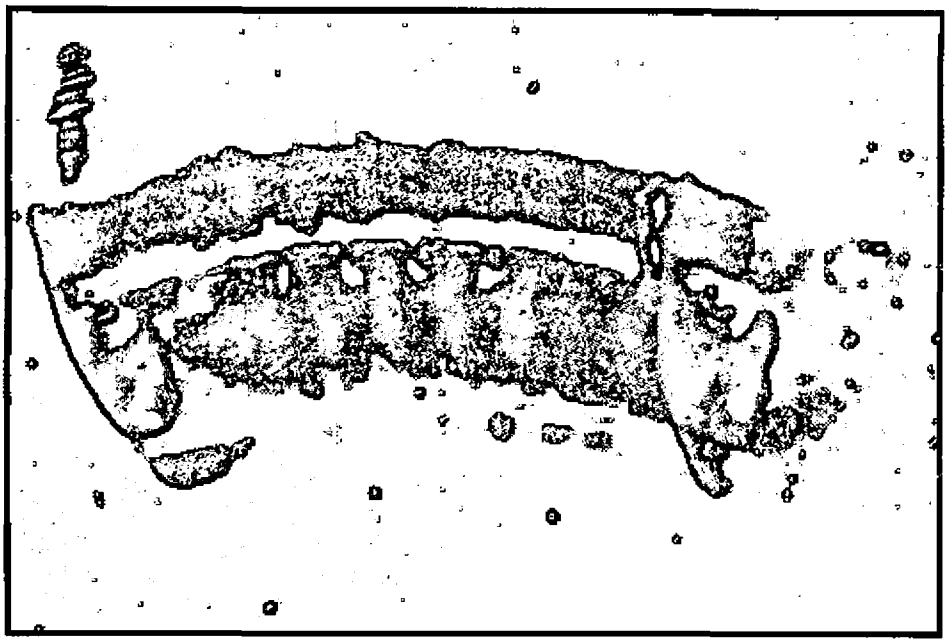
En el apartado sobre la fotografía artística ha quedado expuesto cómo el arte fotográfico estuvo influenciado por las tendencias estilísticas dominantes en la pintura. En el citado contexto no se citaron, expresamente, aquellas tendencias pictóricas que más o menos al mismo tiempo de su aparición saltaron también al campo de la fotografía. Esto vale ante todo para algunas corrientes vanguardistas que encontraron eco entre la joven generación poco antes o durante la Primera Guerra Mundial. Las manifestaciones de esas nuevas aspiraciones artísticas estuvieron acuñadas todas de una forma u otra por los fundamentales cambios ideológicos y sociales, así como por el progreso científico de la época.

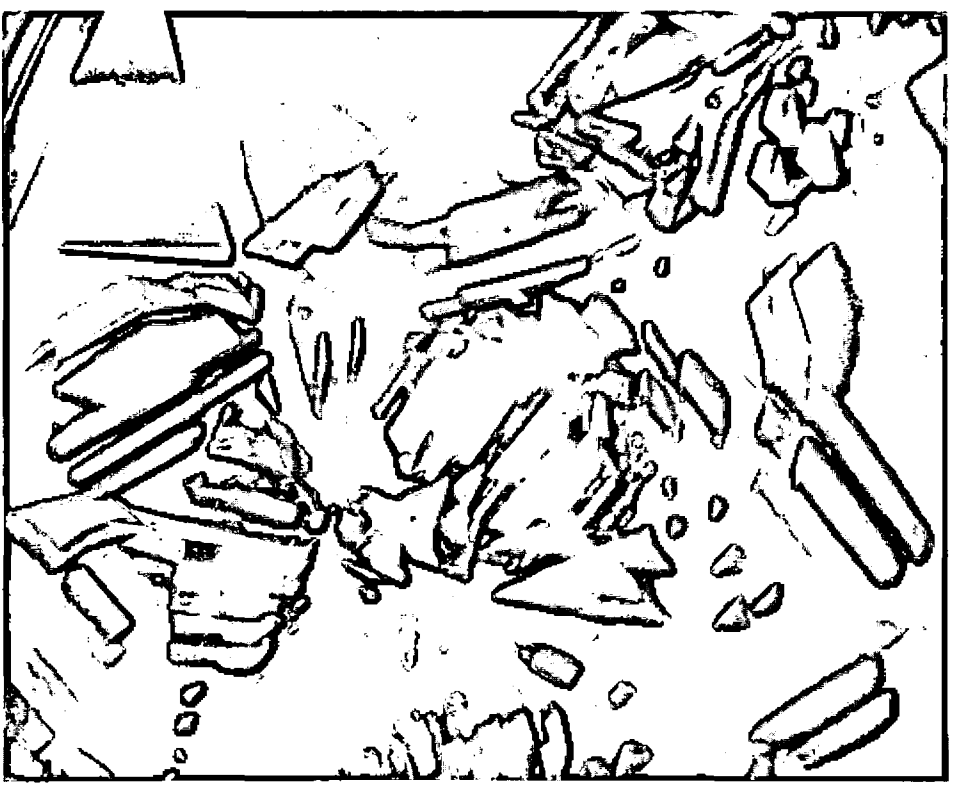
Hacia principios de siglo todavía se creía que el saber entero era ya algo conocido de forma más o menos detallada. Pero fue entonces cuando las ciencias naturales conquistaron unos nuevos conocimientos que, de forma casi revolucionaria, abrían unas nuevas posibilidades, que se diferenciaban totalmente de las experiencias anteriores. Como culminación del progreso científico se tenía entonces la teoría de la relatividad, debida al genial Albert Einstein, la cual fue el punto de partida de la física moderna y dejó superados los conocimientos tradicionales. También en el campo del arte el deseo de innovaciones y cambios dio paso a decisivos puntos de partida tanto en la forma como en el contenido.

25. Eadweard James Muybridge, *Estudio de movimientos de un niño, c.* 1873.

El tiempo –hasta entonces concebido por la física como ejemplo clásico de magnitud invariable– se convirtió de repente en objeto de nuevas investigaciones, las cuales pusieron al descubierto su relativa dependencia; esta nueva valoración queda de manifiesto, aunque de forma cambiada, en el arte del futurismo. Después de ensayos creativos en la literatura y el teatro, las influencias de esta tendencia estilística alcanzaron también a las artes plásticas. A este respecto hay que señalar que la pintura tomó como modelos los intentos del fotógrafo norteamericano EADWEARD JAMES MUYBRIDGE y del zoólogo francés JULES-ÉTIENNE MAREY de registrar documentalmente las diversas fases de desarrollo de un movimiento (fig. 25). Después de que la pintura interpretara de forma creadora tales impulsos, también algunos fotógrafos intentaron enriquecer mediante interpretaciones artísticas dichas series de movimientos, originariamente fotografiadas únicamente para fines de investigación. Las principales aportaciones se deben a ANTON GIULIO BRAGAGLIA, quien tomó parte en el movimiento futurista a través de la proclamación de un manifiesto (fig. 26). En algunos casos utilizó para sus fotografías la nitidez de movimiento, en otros casos la repetida exposición de una misma placa, de tal forma que las diferentes tomas de fases aisladas de movimiento estuvieran superpuestas. En su tratado teórico, Bragaglia manifestó que de tal forma era posible ennoblecer un proceso mecánico de reproducción para transformarlo en un testimonio artístico.[20]

La aplicación consciente de la nitidez de movimiento en el campo artístico tuvo, indudablemente, un carácter pionero. A pesar de ello, durante mucho





tiempo fueron olvidados los resultados así obtenidos, de tal forma que posteriormente los descubrimientos parecidos no tuvieron que hacerse ya en relación con el futurismo.

Otra tendencia estilística que revolucionó la pintura fue el cubismo. Los experimentos pictóricos que en tal sentido fueron realizados, ante todo, por Pablo Picasso, desembocaron finalmente en un tipo de pintura que, en el plano del cuadro, compone a un tiempo varias perspectivas de un mismo objeto. Esta contemplación simultánea de un objeto desde diversas perspectivas se encontraba, en principio, próxima al principio de la teoría de la relatividad. Los cuadros de Picasso gustaron a algunos fotógrafos en tal extremo, que en su trabajo artístico querían seguir dicha tendencia. Esto es aplicable ante todo a ALVIN LANGDON COBURN; quien en sus ensayos en torno al principio analítico de descomposición de superficies partía de la pintura cubista, tan admirada por él. Se esforzó por obtener en la fotografía una descomposición parecida, lo cual consiguió con ayuda de tres espejos colocados en triángulo, entre los cuales colocó trocitos de vidrio, cristales, madera, etc. Por medio de múltiples reflejos las pequeñas superficies quedaban de tal forma distribuidas en la fotografía, que el resultado recordaba efectivamente una pintura cubista, aunque de hecho se trataba de una composición abstracta (fig. 27). Debido a una simetría circular, que despierta en el espectador la impresión de un torbellino, Coburn denominó el resultado de su experimento *Vortograph* (término derivado de *vórtice*, torbellino). Dicha concepción la varió en una serie de fotografías que mostró en una exposición en 1917. De esta forma Coburn fue el primero en realizar una colección de abstracciones racionales en el campo de la fotografía.

En este contexto cabe estudiar también las influencias ejercidas por el dadaísmo sobre la fotografía. En esta tendencia estilística queda reflejada la situación social de aquella época, pero no en cuanto a la capacidad para nuevos conocimientos científicos –que podía dar justificados motivos de orgullo–, sino más bien en cuanto a la *incomprensible crueldad de la guerra*. El continuo perfeccionamiento de la técnica de armamentos se convirtió, a los ojos de algunos artistas, en grotesca imaginación de un insensato holocausto de millones de soldados. Algunos artistas dadaístas que se reunieron en Suiza procedentes de países enfrentados en guerra, pusieron de manifiesto la insensatez de los acontecimientos por medio de textos de apariencia insensata, compuestos por yuxtaposición arbitraria y al azar de fragmentos de diario. Parecidos experimentos desembocaron, por último, en neologismos del vocabulario, que no describían ningún objeto ni concepto abstracto, limitándose a ser sonidos coloristas en poemas sin contenido. Tales trabajos fueron públicamente presentados el año 1916 en el Cabaret Voltaire de Zürich. Muchos espectadores interpretaron las producciones dadaístas de provocación, con lo cual consiguieron finalmente la prohibición del espectáculo.

Entretanto, con el ablandamiento de los límites entre géneros artísticos, la actividad de los dadaístas se fue ampliando, de modo que en la galería Dada que fue inaugurada a principios de 1917 se presentó un amplio abanico de actividades artísticas.[21] De forma análoga a los experimentos literarios, los dadaístas crearon collages a partir de elementos de cuadros que no guardaban ninguna relación lógica aparente entre ellos, sino que aparecían unidos por impulsos del azar. En el grupo Dada de

◁ 26. Anton Giulio Bragaglia, *Joven que se mueve de un lado a otro*, 1911.

◁ 27. Alvin Langdon Coburn, *Vortografía*, 1917 (Col. International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester).

28. Christian Schad, *Schadografía*, 1918.

Zurich CHRISTIAN SCHAD quiso realizar ideas de este tipo en el campo de la fotografía. Como punto de partida reunió con sus amigos desechos diversos en calidad de materia prima para distintos elementos artísticos. Como máximo en 1918 intentó colocar –en la oscuridad– objetos diversos ante la superficie fotosensible de papeles o placas fotográficas (fig. 28), para obtener así, después de la exposición y el revelado, unas composiciones que se asemejaran a los collages.[22]

Los dadaístas de Zurich tenían en Nueva York unos precursores vanguardistas que tendían hacia unos objetivos parecidos. En este último grupo la iniciativa partió de la personalidad del fotógrafo Alfred Stieglitz. La autoridad de la que gozaba, así como el hecho de que su Galería "291" no sólo exponía fotografías, sino también arte moderno, significó una importante ayuda para el grupo entero. Aparte de su amigo personal FRANCIS PICABIA, quien desde hacía tiempo aportaba artículos a la revista de Stieglitz *Camera Work*, en el citado movimiento neoyorquino desempeñaron un importante papel Marcel Duchamp y MAN RAY. Resulta curioso que durante la primera fase, anterior a 1918, apenas se hicieran experimentos creadores en el campo de la fotografía. Esto parece especialmente sorprendente si se tiene en cuenta el claro patrocinio de Alfred Stieglitz. A pesar de ello, dicha fase primera del triunvirato Picabia-Duchamp-Man Ray ya era importante para el ulterior desarrollo de la fotografía moderna después de la Primera Guerra Mundial. Con sus denominados *ready-mades*, por medio de los cuales tomaba objetos prefabricados industriales –como un "secador de botellas" o un "orinal"– y los declaraba obras de arte, Marcel Duchamp inició una nueva conciencia de percepción y experiencia, que aprovechaba de forma creadora la moderna sociedad de consumo con sus mecanismos, relativizando al mismo tiempo la valoración tradicional del arte. Así, los *ready-mades* se convirtieron únicamente en obras de arte por el hecho de que Duchamp las declarase como tales.[23] Esta posibilidad de transformar la función de diversos objetos por medio de la interpretación artística, fue aprovechada luego a menudo fotográficamente, en parte par-

tiendo directamente de la intención de Duchamp o en conexión con una conciencia neodadaísta de la realidad.

Man Ray amplió su actividad experimental de la pintura a la fotografía siguiendo –como anota el cronista del dadaísmo Hans Richter– el ejemplo de Alfred Stieglitz.[24] El encuentro con la fotografía fue increíblemente fructífero tanto para Man Ray como también para la fotografía como medio. Sin embargo, los resultados de dicho encuentro sólo llegaron a ser tangibles en los años veinte.

Después de la Primera Guerra Mundial la fotografía también recibió nuevos estímulos de otros centros dadaístas, como por ejemplo los de Berlín, Hannover, Colonia y París, cada uno de los cuales poseía su propia personalidad. Respetando la estructuración cronológica de la presente obra, los citados centros serán presentados en el próximo capítulo.

5. La evolución de la fotografía en color antes de la Primera Guerra Mundial

La historia de la fotografía en color es más antigua de lo que a menudo se supone. La primera fotografía en color fue creada en 1861 bajo la dirección de JAMES CLERK-MAXWELL para probar la teoría de la mezcla aditiva de luz, con ayuda de tres instantáneas parciales en blanco y negro, fotografiadas a través de tres filtros de color distintos. Maxwell proyectó luego las tres fotografías parciales a través de tres filtros correspondientes sobre una pantalla, de forma que quedó visible una imagen en color de su motivo, una muestra de tejido escocés. Sin embargo, la introducción de este método en la praxis fotográfica se hizo imposible debido a su complicación. Esto mismo puede decirse de otros métodos inventados en años posteriores. Sin embargo, algunos de estos ensayos dieron paso a unos resultados de interés creativo, como aquellos conseguidos por el francés Louis Ducos du Hauron hacia 1870. También él empleó para ello tres fotografías parciales (selecciones de color), que luego superpuso con tres capas de pigmentos de color sobre una superficie blanca.

Algunos partidarios de la fotografía artística, como por ejemplo Hans Watzek, utilizaron para fines parecidos el foto-aguatinta cromático (lám. color 1). "Del cuadro en color a reproducir se hacen tres fotografías. La primera, sobre una placa no ortocromática, sirve para el tiraje en amarillo. La segunda se efectúa con una placa ortocromática con disco amarillo oscuro. El tiempo de exposición es veinte veces superior al de la primera fotografía. Este negativo sirve para el tiraje en rojo. La tercera fotografía, en placa sensible al rojo y con disco rojo-anaranjado, se efectúa con un tiempo de exposición de 80 a 100 veces superior a la primera fotografía. Sirve para el tiraje en azul. El papel empleado para el positivado se recubre por último con una solución acuosa de barniz de goma laca al 2-5 por ciento. El primer tiraje es el del amarillo, que se efectúa como un foto-aguatinta normal. Como colorante utilizó goma guta. Una vez completamente seco el tiraje amarillo, se efectúa el tiraje del rojo con barniz granza oscuro, y por último el tiraje del azul con azul de París. Hay que mezclar el color con abundante goma y aplicar la mezcla en capas muy delgadas."[25]

Sin embargo, los primeros materiales comercializados para la fotografía en color no aparecieron en el mercado hasta principios de nuestro siglo. Se trataba de las llamadas placas autocromas, fabricadas a partir de 1907 en Lyon por los herma-

nos AUGUST y LOUIS LUMIÈRE. El principio básico de dicho sistema consistía en un reticulado muy fino formado por partículas transparentes (granos de almidón de patata) en violenta, rojo y verde, que la luz reflejada por el objeto debía traspasar antes de caer sobre la película fotosensible. Las partículas actuaban, por tanto, como si se tratara de un sinnúmero de diminutos filtros de color. Tras el revelado de reversión aparecía detrás del reticulado una diapositiva compuesta por pequeños puntos en blanco y negro. Al contemplar o proyectar tales placas, se podía ver un cuadro de finísimos puntos de color, a semejanza de los cuadros puntillistas de los pintores impresionistas, que, contemplados a determinada distancia, gracias a la mezcla aditiva de colores dan lugar a una imagen en color. Las citadas fotografías en color podían ser reproducidas incluso en color. Algunos conocidos fotógrafos, como por ejemplo Edward J. Steichen o Heinrich Kühn ensayaron de inmediato esta nueva posibilidad. Los resultados obtenidos, que son muestra palpable de una gran cultura de la visión cromática, fueron publicados incluso por algunas revistas técnicas de fotografía de la época. Incluso el propio Louis Lumière creó algunas fotografías en color artísticamente interesantes.

A pesar de los sugestivos resultados, que todavía son admirados hoy en día, las placas autocromas no lograron imponerse. Aparte de su elevado precio contribuyó a ello su escasa fotosensibilidad. En parte de forma independiente, pero en parte a imitación de las placas autocromas, tanto en Francia como en otros países fueron apareciendo parecidos materiales reticulados cromáticos, como por ejemplo la placa de colores Agfa. Más tarde, dichas placas fueron sustituidas por películas.

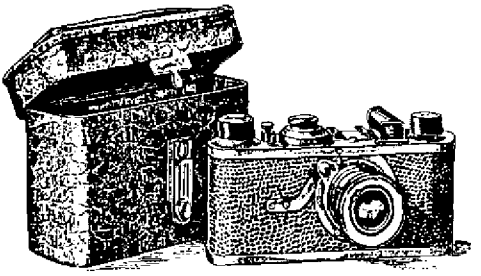
II. Los primeros tiempos de la fotografía moderna

1. Las condiciones para el desarrollo de la fotografía en el período comprendido entre 1918 y 1945

Las condiciones para la fotografía artística resultaron extraordinariamente favorables en los años comprendidos entre las dos guerras mundiales. Las grandes revistas ilustradas comenzaron a utilizar sistemáticamente la fotografía, gracias a lo cual no sólo recibieron trabajo numerosos fotógrafos, sino que el público también tuvo conocimiento de este joven medio. Al mismo tiempo aparecieron en el mercado librero numerosas publicaciones en las que la fotografía no sólo era utilizada para ilustración del texto, sino ocupando el centro de atención de la obra. También era característico de aquella época que se dieran a conocer las particularidades del medio de la fotografía. Así, los fotógrafos no sólo cobraron conciencia de cómo podía ampliarse la insuperable fidelidad documental de la fotografía para la reproducción de la realidad, sino que también aprovecharon conscientemente la rapidez con la que una fotografía podía estar dispuesta como producto terminado.

El desarrollo de la técnica fotográfica supuso para los reportajes fotográficos la ventaja de la instantánea. Entre ambas guerras mundiales aparecieron en el mercado modelos de cámaras que ya iniciaron el progreso técnico. Un predecesor de los modelos con objetivos de fuerte luminosidad lo fue la Ermanoz para placas en formato 4,5 x 6 cm, que –equipada con el objetivo Ernostar 1:2/100 mm– apareció en el mercado en el año 1924. Pero acaso todavía fuera más precursora la introducción de la cámara de pequeño formato: la Leica de Leitz (Wetzlar, Alemania), que gracias a su reducido peso y una gran reserva de película (36 exposiciones) abría unos caminos totalmente nuevos a la fotografía creativa.

En 1923 las 31 primeras cámaras Leica todavía fueron construidas a mano, y dos años más tarde se inició la producción en serie del modelo Leica A con objetivo fijo.[25] Luego siguieron en rápida sucesión las demás mejoras que ampliaron las posibilidades de empleo de tales productos: en 1930 la cámara Leica C fue provista de una nueva óptica standard de mayor luminosidad y con objetivos intercambiables de gran angular y teleobjetivo, gracias a lo cual la ya probada manejabilidad de este tipo de cámara quedaba complementado por una mayor capacidad de uso. La inclusión de un telémetro acoplado en la Leica II (1932) aumentó la exactitud de manejo. Luego, casi cada año se fueron sumando algunas novedades importantes, que aumentaban ya fuera el ámbito de los tiempos de obturación o bien la serie de los objetivos intercambiables.



Leica, primera cámara para película de formato pequeño.

Parecido carácter decisivo con respecto al cambio en el estilo de trabajo del fotógrafo moderno lo constituyó la aparición de la cámara reflex de doble objetivo en 1929, la Rolleiflex de formato medio 6 x 6 cm, puesto que combinaba la precisión de enfoque en el cristal esmerilado con la rápida puesta a punto. En 1931 salió al mercado una Rolleiflex para el tamaño me-

nor 4 x 4 cm, y en 1933 una cámara reflex de doble objetivo más sencilla y económica, la Rolleicord.[27]

El interés despertado por las cámaras reflex de doble objetivo aceleró el perfeccionamiento de las cámaras reflex de un solo objetivo, cuyo principio se conocía desde hacía tiempo. La firma Ihagee, de Dresde, logró en este campo desarrollar el modelo Standard-Exakta para carretes de película de 4 x 6,5 cm (1933), y finalmente la famosa Kine-Exakta, que constituyó una auténtica sensación al ser presentada en la feria de Leipzig de 1936. Porque la cámara reflex de objetivo único ofrecía para las películas de formato pequeño unas ventajas decisivas gracias al exacto enfoque por medio del objetivo empleado en cada caso (sin los peligros de un paralaje entre la imagen del visor y la formada en la película). La misma concepción de la cámara reflex de objetivo único fue simultáneamente empleada con éxito en algunos modelos para el formato mediano 6 x 6 cm, como por ejemplo la Primarflex de Curt Bentzin, y para la Reflex-Korelle.

Como es natural, también seguían en aumento las mejoras introducidas en las cámaras de gran formato. Nikolaus Karpf, quien tras la muerte de Valentin Linhof en 1928 se había hecho cargo de la empresa de este, enriqueció el tipo de cámara creado por él con parte posterior orientable, gracias a lo cual creó el punto de partida para el empleo polifacético de dichas cámaras en el campo de la fotografía técnica, publicitaria y arquitectónica.

Para la fotografía moderna posiblemente todavía fueran más importantes los progresos técnicos obtenidos en el campo de los materiales fotográficos, pues el aumento de su sensibilidad acercó a los fotógrafos al ideal de poder retratar todo lo visible. En 1929 la sensibilidad del mejor material fotográfico existente, de fabricación alemana, ya alcanzaba los 21-23° Scheiner,[28] lo cual equivale a 11-13 DIN actuales. En los materiales de sensibilidad media se indicaba por lo general 16-17° Schei-

ner. Por otro lado, las películas iban desplazando cada vez más a las poco manejables placas como material de impresión.

En el marco del posterior perfeccionamiento de los materiales fotográficos, constituyó un sensacional descubrimiento el invento realizado en 1936 por el Dr. Robert Koslowsky, de la firma Agfa, de incrementar la sensibilidad a la luz de la capa mediante una aleación de oro. Con ello se alcanzó la sensibilidad de las películas standard de nuestros días, unos 21 DIN.

2. La acentuación de la nitidez de imagen y el "nuevo realismo"

Al término de la Primera Guerra Mundial la fotografía artística perdió cada vez más fuerza de atracción. Si bien se seguía discutiendo si el resultado final debía ser presentado como un positivado noble o bien como una ampliación sobre el papel de bromuro de plata ofrecido por la industria, la joven generación ya buscaba sus propios caminos. Si con anterioridad ya hubo algunos grandes fotógrafos artísticos que habían descubierto la exactitud fotográfica como medio estilístico a partir de entonces se buscaba ya conscientemente la acentuación de la nitidez fotográfica. Este proceso desembocó finalmente en una concepción que recibió el calificativo de "nuevo realismo".

Esta denominación fue empleada primero en relación con una corriente estilística de la pintura. El conocido crítico de arte G. F. Hartlaub la acuñó en 1925, en ocasión de la inauguración de una exposición de pintura verista en la Kunsthalle de Mannheim.[29] Los cuadros que Hartlaub caracterizó de tal forma, tenían en común la intención de reproducir los retratos, pero también los paisajes y bodegones de la forma más objetiva posible, en su esencia real. Independientemente de esta corriente estilística de la pintura, y algunos años antes, la fotografía encontró un parecido acceso a la realidad. Así por ejemplo, ya desde 1916 PAUL STRAND trabajaba según el espíritu de esta tendencia, camino que desde 1922 recorrieron también ALBERT PATZSCH y EDWARD WESTON, de forma que sus obras por entonces ya existentes fueron "adoptadas" prácticamente a posteriori por la citada tendencia.

Los fotógrafos que se dedicaron al "nuevo realismo" se concentraron ante todo en la nitidez de la realidad, de forma que fueron capaces de acentuar también la interesante diversidad de lo cotidiano, que la rapidez de la vida moderna ya no era capaz de percibir. Esta concepción artística de la fotografía quedaba de manifiesto ante todo en Albert Renger-Patzsch, quien había iniciado sus actividades fotográficas según el espíritu de la fotografía artística impresionista, hasta convertirse paulatinamente en defensor del realismo frente al más antiguo estilo romantizante. Este cambio nació de la comprensión de que también en la fotografía debía acatarse una de las más antiguas leyes del arte, a saber la de conservar la unidad de técnica y medios. Según sus propias afirmaciones,[30] las posibilidades y los límites de la fotografía se encuentran dentro del amplio espectro de todas las gradaciones entre luces y sombras, líneas, superficies planas y espacios. Para la configuración viva y formal de tales gradaciones, el fotógrafo dispone naturalmente de luz natural y artificial, de óptica, de material de impresión y copia, de sustancias químicas, de sus ojos y de su gusto fotográfico. Todos estos medios ponen a su disposición –dentro de los límites marcados por la técnica– un sinnumero de posibilidades de configuración. Partiendo de este punto de vista, Renger-Patzsch re-

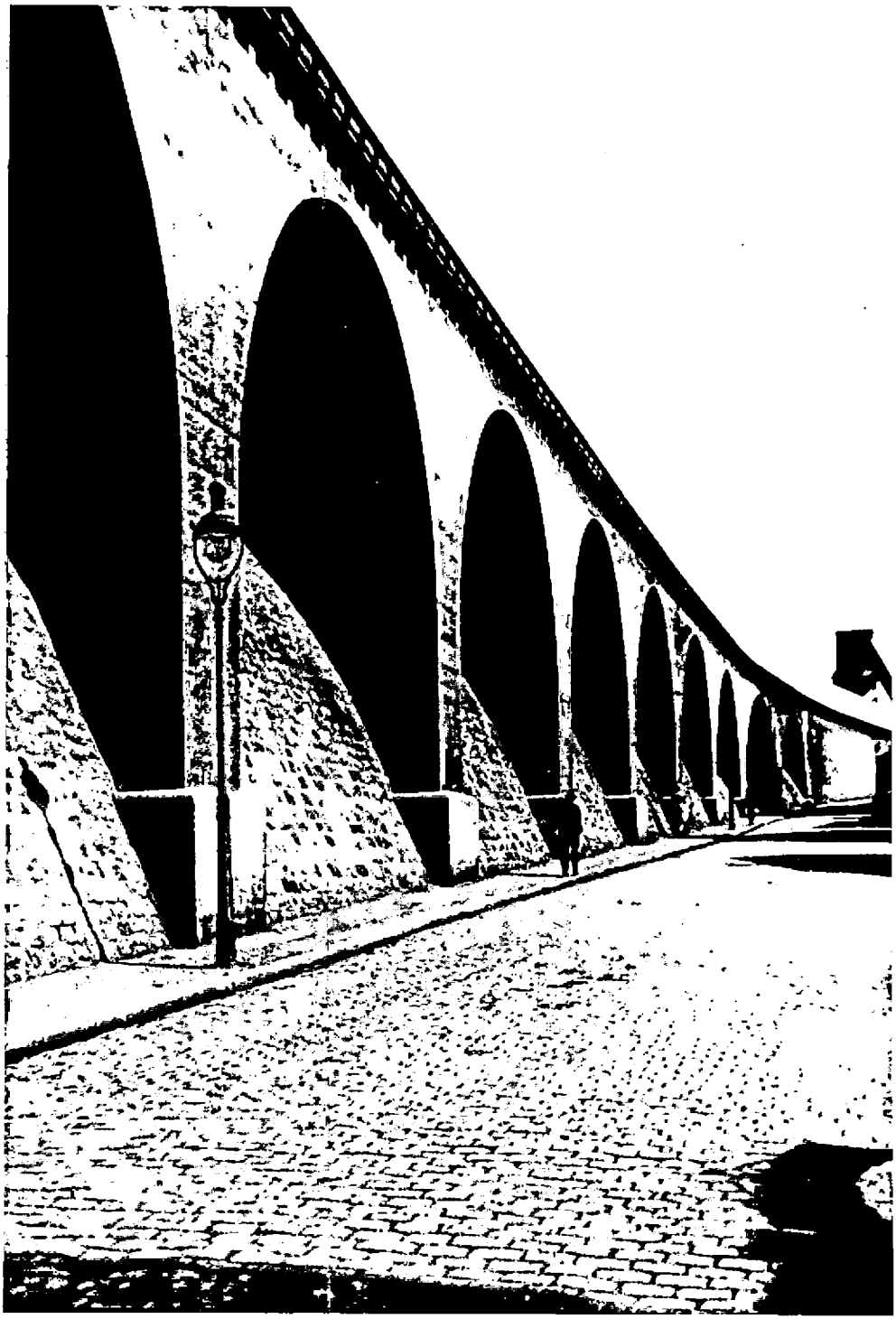
chazó la mayor parte de los medios de expresión de la fotografía artística, y criticó muy en especial los arreglos de perfeccionamiento por medio de los llamados procedimientos de impresión noble. Incluso se atrevió a afirmar que a causa de esa aparente mejora del negativo unas buenas fotografías daban lugar a unas malas copias. Como grito de guerra contra aquellos fotógrafos para quienes la fotografía no era suficientemente "artística" publicó en 1928 el libro *Die Welt ist schön* (El mundo es hermoso),[31] que actuó prácticamente como manifiesto del renacido realismo y en el cual resumió con las siguientes palabras su concepto de la fotografía: "Dejemos la pintura en manos de los pintores e intentemos con los medios de la fotografía crear unas imágenes capaces de existir por sí solas... sin prestamismos de la pintura." El libro de fotos de Renger-Patzsch revela que sus obras muestran ante todo el aliciente de la superficie. El título del libro había sido impuesto por el editor y se presta algo a confusión, puesto que el autor no se interesaba tanto por la belleza como en exponer la esencia de las cosas cotidianas. Como más tarde dijo acertadamente Fritz Kempe, el libro de Renger-Patzsch debió titularse simplemente "Las cosas".[32]

El repertorio de motivos era bastante amplio en Renger-Patzsch. Al igual que a los utensilios cotidianos prestaba también atención a la naturaleza al fotografiar a plantas y animales desde una desacostumbrada proximidad (fig. 29). Aparte de ello hizo fotos de edificios modernos, de arquitectura histórica e, incluso, de instalaciones fabriles (fig. 30). Su interés por el tema fabril fue especialmente intenso a finales de los años veinte y principios de los treinta, puesto que ello estaba en consonancia con el enorme incremento que por entonces tuvo en Alemania la importancia económica de la gran industria.

Este interés por la representación fotográfica de la técnica moderna se articuló de forma muy expresiva en el libro

29. Albert Renger-Patzsch, *Pescadora de camarones de las islas Halligen*, 1926 (Col. fotográfica del Museo Folkwang, Essen).

ilustrado *Technische Schönheit* (Belleza técnica), en cuya ilustración participaron primordialmente Albert Renger-Patzsch, E. G. Hoppé y W. Roertz. En la introducción a la citada obra, Hans Günther recuerda[33] que en cada época la fantasía de los artistas se alimenta de otras fuentes. Es muy lógico que en aquel periodo la inspiración procediera del mundo del trabajo y de la producción. Günther incluso opinaba que la actividad creadora de un técnico tenía bastante en común con el arte, y no dudaba en acuñar para ella el concepto de "arte de ingeniero". A pesar de que él mismo veía en la fotografía más bien un medio de documentación para la reproducción de la "belleza técnica" que un medio para la expresión artística, elegía los ejemplos fotográficos de tal forma que confirmaran su tesis de que la



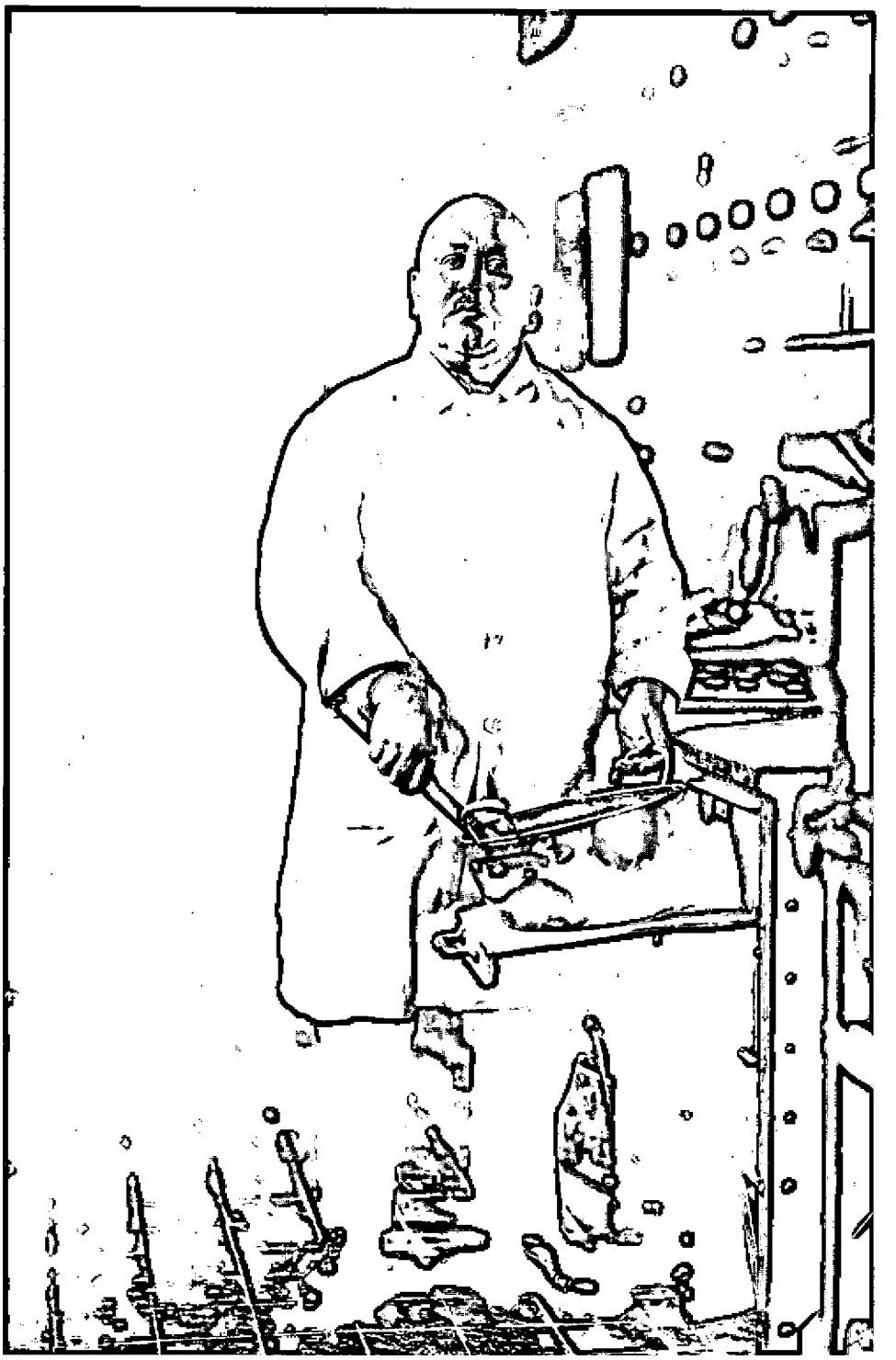
fotografía reflejaba con especial fidelidad el espíritu de la problemática contemporánea. Y al mismo tiempo documentaba la idea de aquellos tiempos, sustentada por más de un arquitecto o ingeniero, de que "lo que es útil también es hermoso".

En Alemania, donde recibió su nombre el nuevo realismo, aparte de Renger-Patzsch hubo también otros fotógrafos que, de un modo completamente independiente entre ellos y cronológicamente bastante antes de la proclamación oficial de dicha tendencia artística, crearon un estilo personal en consonancia con el concepto del nuevo realismo. En el campo del retrato fotográfico alcanzó enorme importancia el ya citado AUGUST SANDER. En los años veinte su obra se convirtió en información precisa acerca de los hombres que en su vida personal y en el mundo laboral representaban el tan variado periodo comprendido entre la burguesía guillermina y el fascismo hitleriano. Con el fin de poder hacer honor a esta pretensión, Sander se concentró en sus fotografías en la representación tipificadora de los grupos profesionales representativos y de las capas sociales. Y en esta tarea el círculo de personas seleccionadas se caracterizaba por unas particularidades representativas que Sander subrayó todavía más por medio de su especial perspectiva fotográfica. Así como Renger-Patzsch elevaba el valor propio de los objetos cotidianos de apariencia común, confiriéndoles una comprensión adecuada, Sander ofrecía estudios sobre el ser de ciudadanos medios a los que, endomingados y con mirada dirigida al frente, confería una específica validez general de grupo (figs. 31 y 32). Probablemente quiso establecer de este modo un puente de mutua comprensión entre las diversas capas sociales. La prueba más clara del espíritu humanitario de Sanders frente a las personas de su tiempo la tenemos, probablemente, en el hecho de que el resto de la edición de su libro *Antlitz der Zeit* (Rostro de la época), que reproducía los mejores de sus retratos preparados, fuera secuestrado en 1934 por la Gestapo. Desde dicha fecha le fue prohibida a Sander toda actividad en el campo de la publicación de retratos, por lo que se entregó por entero a la fotografía paisajista, lo cual quedó reflejado en el ciclo poético-romántico *Rheinlandschaften* (Paisajes del Rin). Al término de la Segunda Guerra Mundial los trabajos de Sanders encontraron continuación creadora en las concepciones del retrato fotográfico de Diane Arbus, Richard Avedon e Irving Penn.

Las influencias del nuevo realismo también son claramente visibles en los retratos de HELMAR LERSKI, especialmente en *Köpfe des Alltags* (Cabezas de la vida cotidiana), de los años 1928 a 1931. En la monografía fotográfica publicada poco después de la muerte de Lerski, Berthold Viertel caracterizó acertadamente dichas fotografías: "Aparecía gigantesco lo que Lerski veía de forma gigantesca: lo vivo. La piel viva con sus poros, sus asperezas y grietas, su estructura; pelos en la nariz y las orejas, verrugas; todo el campo de batalla en que se convierte el rostro humano en la lucha por la vida, como si estuviera plagado de trincheras. Pero dentro de esto, resumiendo los detalles hiperclaros, la expresión, la fisonomía: la boca, que tanto puede decir y revelar cuando está cerrada; la frente con sus arrugas longitudinales y transversales; el ojo, a menudo enorme y profundo y potente, a veces sólo un espejo vacío. Así surgieron las *Cabezas de la vida cotidiana*, libro que en la Alemania cultural de entonces despertó enorme interés y admiración."[34]

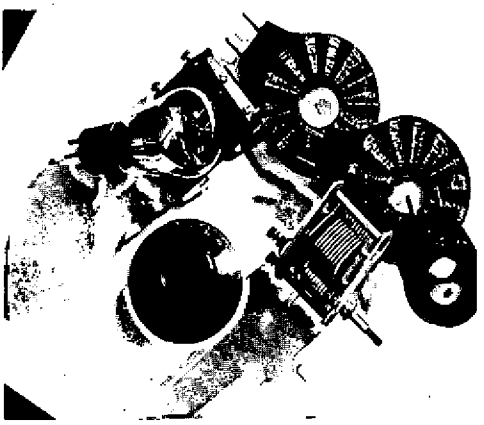
El nuevo realismo también ejerció gran influencia en la reproducción fotográfica creada para la publicidad o para los catálogos de empresa importantes. Nu-

◁ 30. Albert Renger-Patzsch, *Vía elevada de la estación central de Essen*, 1930 (Col. fotográfica del Museo Folkwang, Essen).



31. August Sander, *Maestro confitero*, 1928.

32. August Sander, *Niños campesinos,* 1923.



33. Heinrich Freytag, *Componentes de una radio*, 1929.

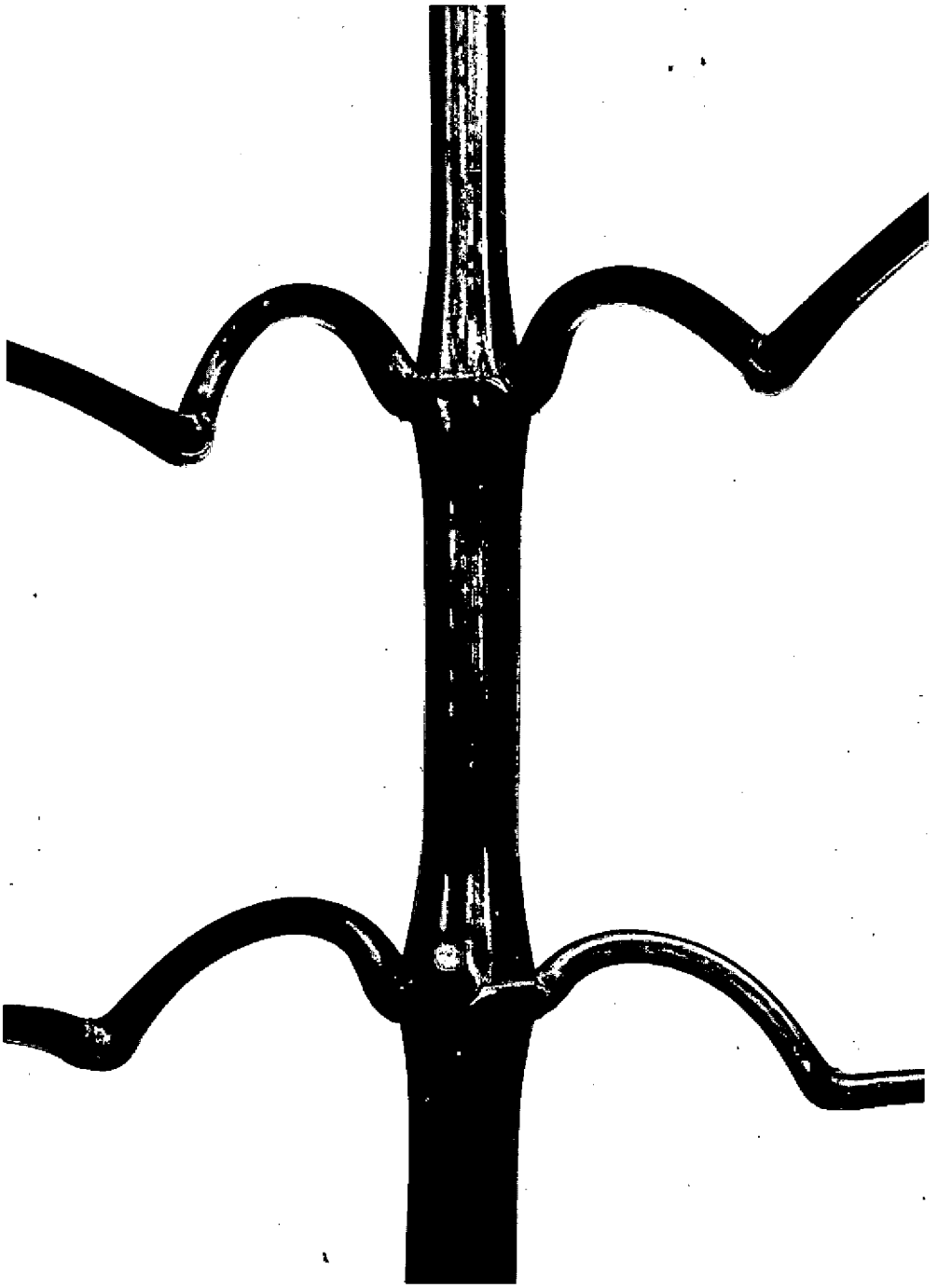
merosos fotógrafos estaban fascinados por este campo de trabajo y su realismo, afirmación especialmente aplicable a los representantes de la denominada joven generación. Buenos ejemplos de ello los tenemos en la obra juvenil de HEINRICH FREYTAG, quien más tarde se convirtió en uno de los más importantes escritores fotográficos en el área germanófona. Con la misma fría precisión retrataba lo mismo los elementos, de aspecto atractivo, de un radiorreceptor de la época (fig. 33) que una simple placa de vidrio.

Las tendencias del nuevo realismo se difundieron rápidamente en algunas escuelas fotográficas alemanas. Entre los estudiantes que se sumaron a esta interpretación ya en la época de sus estudios, cabe citar a HELMUT GERNSHEIM, quien más tarde se convertiría en uno de los más destacados historiadores de la fotografía.

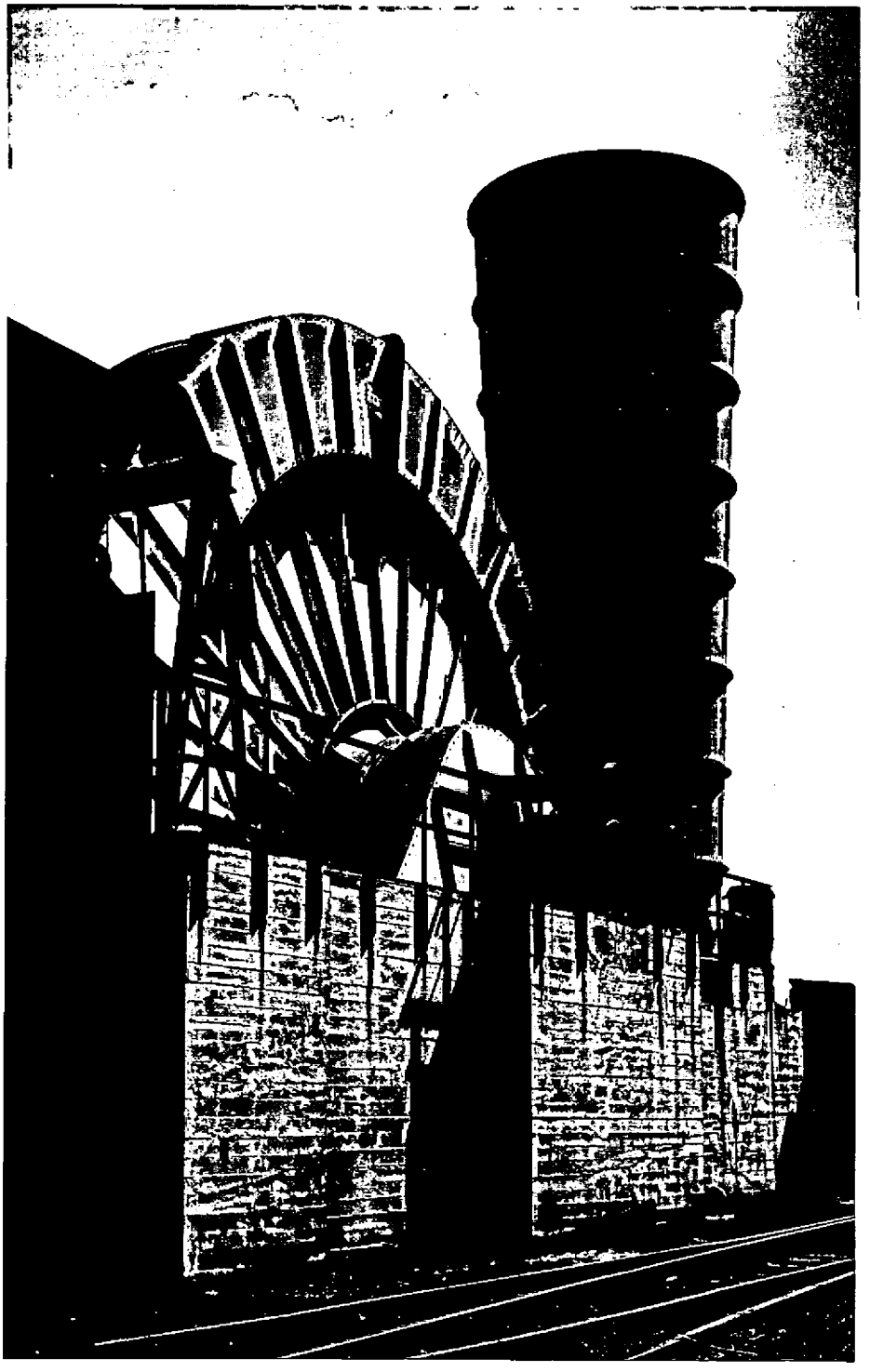
Para el sondeo de las posibilidades artísticas dentro del nuevo realismo también reviste gran importancia la obra fotográfica de KARL BLOSSFELDT, tanto más si consideramos que no fue propiamente un fotógrafo profesional, sino que llegó a este campo desde la escultura. Para su actividad docente en la asignatura de modelación de plantas en la Escuela del Museo de Artes Aplicadas de Berlín realizó numerosas fotografías que mostraban flores, hojas y semillas en aplicaciones muy superiores al tamaño natural (fig. 34). Los detalles de la notable arquitectura de la naturaleza no sólo sirvieron como modelos ornamentales que, variadas, podían adornar edificios o esculturas, sino también a la mejor comprensión de la planta misma. A pesar de que Blossfeldt entendía sus fotografías simplemente como material didáctico, cumplía al mismo tiempo el principio básico del nuevo realismo. Las enormes ampliaciones del detalle poseían, en su concepción, una gran fuerza de irradiación. Al mismo tiempo demostraron hasta qué punto este principio era aplicable a la articulación artística. Estaba igualmente relacionada con el nuevo realismo la fotografía industrial y de interiores realizada con clara sencillez por WERNER MANTZ, quien en los años treinta se trasladó a Maastricht (fig. 35).

Desde Alemania estas influencias pasaron rápidamente a los países vecinos, donde ya estaba abonado convenientemente el terreno. Sin embargo, en la adopción solían perder algo de su ingenuo realismo, para dar paso a una concepción más poética, que, sin embargo, no impedía la exactitud de la reproducción ni los detalles de la estructura superficial. En Francia, país de origen de las impresiones nobles, fue ante todo EMANUEL SOUGEZ, quien más tarde se contaba entre los más notables fotógrafos de su país, el que recibió la influencia de las modificaciones poéticas del nuevo realismo. Lo típico de sus fotografías era que a menudo ponía los objetos elegidos en una disposición desacostumbrada, pero atractiva desde el punto de vista de la contemplación (fig. 36). Los holandeses acaso todavía se entusiasmaron más que los franceses por el nuevo realismo, obteniendo resultados muy notables ante todo H. Berssenbrugge y JAN KAMMAN (fig. 37).

El nuevo realismo también obtuvo un eficaz desarrollo en Checoslova-



34. Karl Blossfeldt, *Impaticus glanduligera Balsamine,* 1900-1928 (Galería Wilde, Colonia).



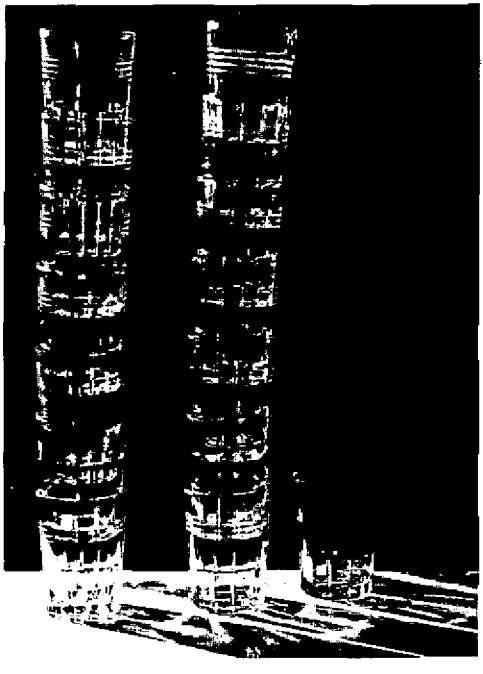
quia, donde la vuelta a la nitidez de imagen ya se había iniciado con anterioridad por medio de la "fotografía directa" norteamericiana, cuyos rudimentos había expuesto Drahomir J. Růžička a sus compatriotas. La acentuación intensiva de las leyes propias de la fotografía fue propagada muy en especial por los catedráticos de la Escuela Gráfica Estatal de Praga, JAROMIR FUNKE y JOSEF EHM. La virtuosidad técnica que exigía la fotografía del citado estilo se correspondía con la necesidad de unos buenos ejemplos para fines didácticos. Esta escuela incluso dio lugar a una pequeña publicación, titulada *Fotografie vidí povrch* (La fotografía ve la superficie),[35] que con ayuda de ejemplos prácticos ejemplificaba también el principio de la nitidez de detalle.

La obra de JAN LAUSCHMANN partía de otros presupuestos espirituales (fig. 38): en su calidad de químico, se dio cuenta más temprano que otros fotógrafos de la importancia que la fidelidad de reproducción tenía para el justo empleo de la fotografía.[36]

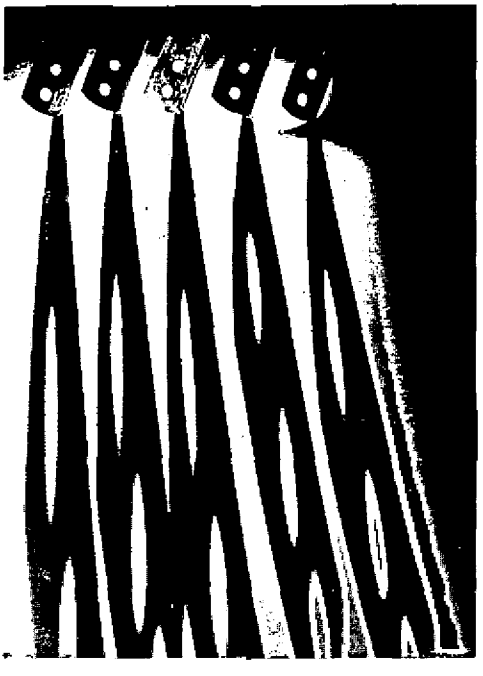
También algunos fotógrafos soviéticos descubrieron, de forma completamente independiente, algunos rasgos esenciales del nuevo realismo, porque la necesidad de reproducir lo esencial de las fábricas y de las presas recién construidas tenía que conducir, lógicamente, a métodos parecidos. Para ello no cabe duda que sirvió también de ayuda la experiencia de la cinematografía soviética, donde desde un principio se daba un gran valor a la representa-

◁ 35. Werner Mantz, *Mijnen en Limburgo,* 1938.

36. Emanuel Sougez, *Quince vasos,* 1933 (Bibliotèque Nationale, París).



37. H. Berssenbrugge, *Hojas de afeitar,* 1935 (Col. fotográfica del Gabinete gráfico de la Universidad de Leiden, Países Bajos).



38. Jan Lauschmann, *Los acantilados,* 1932.

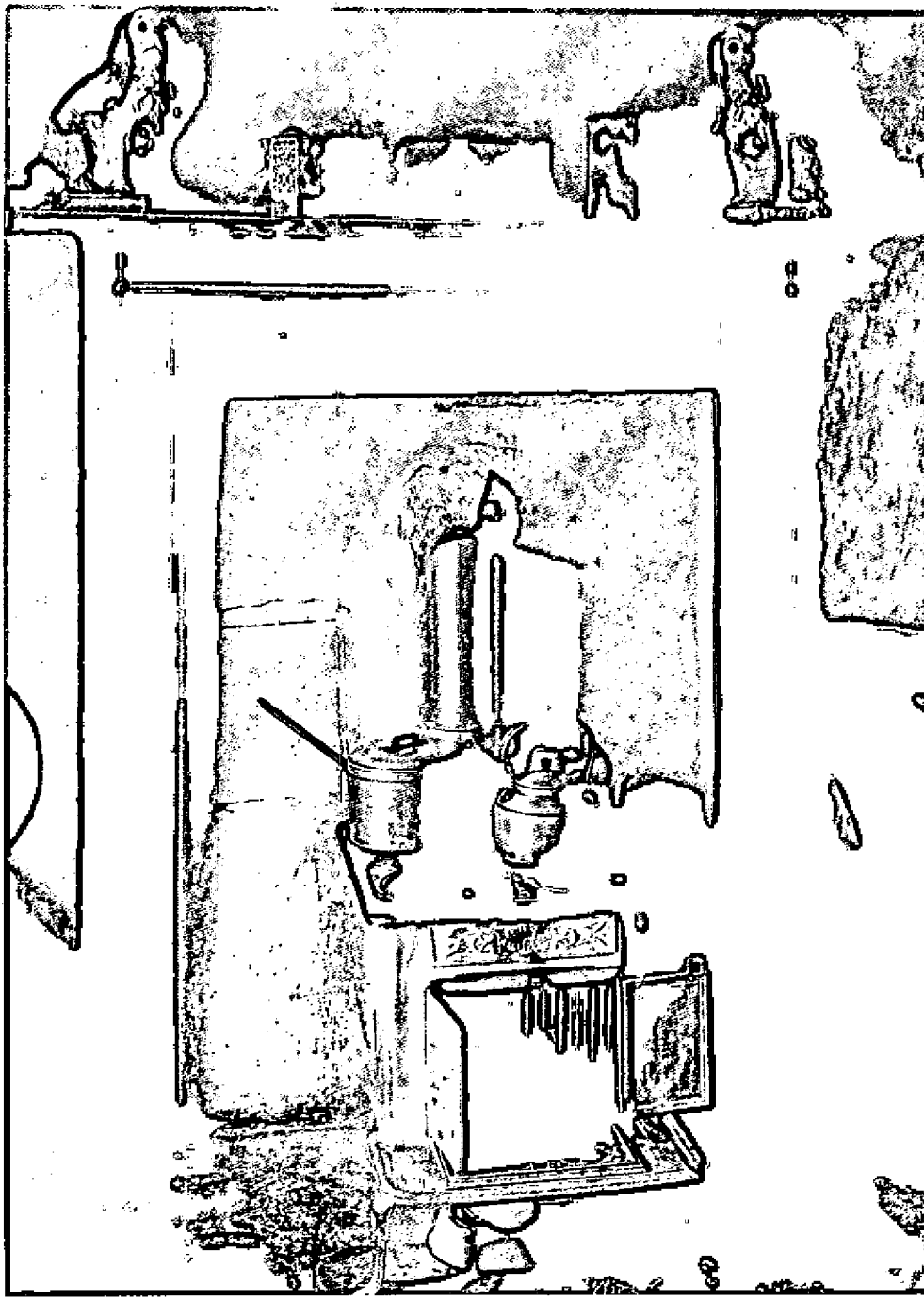
ción realista, como lo demuestran las siguientes reflexiones de M. Tschiaureli: "En las películas era posible elevar la acción por encima del estrecho marco del escenario hacia el amplio espacio de la naturaleza viva, e incluso empleando la primitiva técnica de aquella época era posible mostrar muchas cosas que no eran accesibles al teatro, el cual estaba reducido al marco de aquellos condicionamientos nacidos de las situaciones del juego del escenario. Y a pesar de que la posibilidad de poder hacer fotografías en cualquier sitio y de enseñar muchas cosas –cosa que no era posible al teatro– no pertenecía en absoluto a la categoría del arte, precisamente la suma de tales particularidades determinaron la originalidad del arte cinematográfico y constituyeron un poderoso medio en manos de los creadores cinematográficos, que confería a los mejores y más progresistas de entre ellos la posibilidad de desarrollar y profundizar los medios creativos del cinematógrafo, aprovechando para ello los largos siglos de experiencia de todas las formas artísticas."[37]

39. Alexander Rodtschenko, *La madre*, 1924 (Col. fotográfica Lubomir Linhart, Praga).

La noción de la importancia del realismo tanto en la fotografía como en el cine era tan poderosa, que algunos pintores soviéticos, conocidos como pioneros del arte abstracto, como en el caso de ALEKSANDR RODTSCHENKO, en el campo de la fotografía se entregaron más al realismo (fig. 39). Con el fin de glorificar la técnica, Rodtschenko subrayaba en sus fotografías ante todo las formas geométricas de los productos industriales por medio de perspectivas desacostumbradas.

Otro punto álgido del nuevo realismo se encontraba en Estados Unidos, que en su calidad de país altamente industrializado había desarrollado un seguro olfato por la exactitud. Allí el paso de la fotografía artística al realismo vino a efectuarse paulatinamente a través de las experiencias obtenidas por la "fotografía directa", la cual ya había valorado la nitidez de imagen y los encuadres de detalles. El paso decisivo se hallaba en la liberación de los motivos de un método de representación marcadamente pintoresco. La mejor caracterización de esta tendencia se debe a Alfred Stieglitz, quien en su primer encuentro con fotos de PAUL STRAND manifestó: "Son brutalmente directas, limpias, y ajenas a todo engaño."[38] Esta frase lo expresa todo: el inicial asombro de Stieglitz al no encontrar en estas fotografías elementos de carácter romántico, que luego dio paso al respeto por la pureza de dicho trabajo y por último la reconocida valoración expresada en la afirmación de que estas fotografías son "ajenas a todo engaño".

Strand no llegó por casualidad a su concepción específicamente artística, sino a través de un enjuiciamiento muy



40. Paul Strand, *Cocina, Loch Eynort.*

41. Edward Weston, *Estudio de un árbol,* Lago Tenaya, Parque Nacional de Yosemite, 1938.

claro de la esencia de la fotografía (fig. 40). En su contribución teórica, que publicó ya en su juventud,[39] destacó ante todo la objetividad de la fotografía, en la cual creía ver su verdadera naturaleza, y subrayó que precisamente por dicha particularidad se diferenciaba de todas las demás artes, totalmente "afotográficas". Según Strand, el aprovechamiento total de cada medio de expresión está en relación con la pureza en la que es empleado.

EDWARD WESTON indudablemente fue todavía más lejos en la valoración de la nitidez y fidelidad de reproducción. Su obra no poseía la proximidad con el objeto que puede apreciarse en el joven Strand, pero aprovechaba las posibilidades de irradiación emocional que ofrecía una exagerada nitidez. A semejanza de Renger-Patzsch, también Weston se movió primero por el campo de la fotografía artística, antes de que en 1920 encontrara el camino hacia el realismo, que empleó entonces de forma casi apasionada en el sentido de exactitud fotográfica. La riqueza de detalla en la estructura superficial de las cosas fue para él un estímulo para la composición fotográfica (fig. 41). El cuidado con el cual aprovechaba todas las insuperables ventajas de la fotografía, le llevó a desarrollar una técnica de bodegón, que logró gracias a una cámara de gran formato de 8 x 10 pulgadas (unos

42. Ansel Adams, *Hielo y acantilados en la Sierra Nevada*, 1934.

20 x 25 cm) y simples copias por contacto.

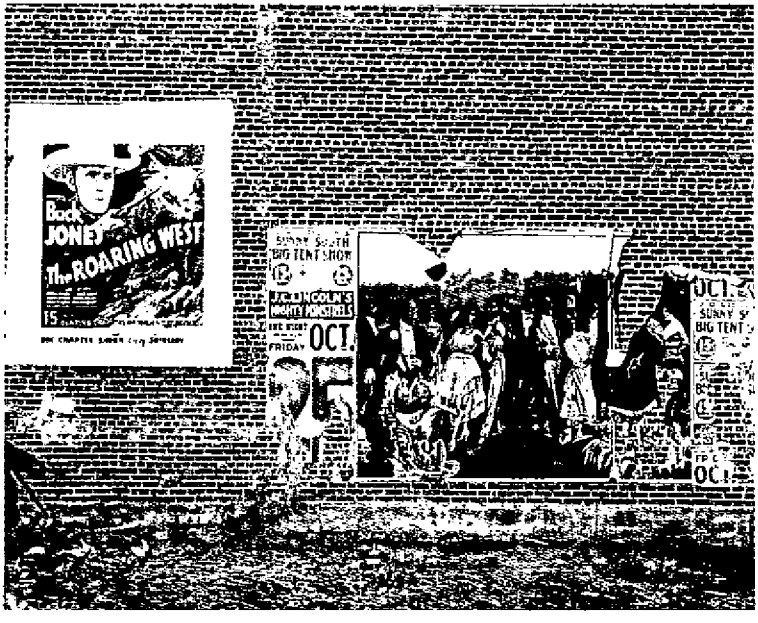
En torno a la persona de Edward Weston se formó en 1932 un grupo de fotógrafos que, ya en el nombre adoptado: "f. 64", declaraba su programa. En relación con la praxis fotográfica, esto significaba que los miembros del grupo se esforzaban en obtener en sus fotografías la máxima profundidad de campo y la mayor precisión de detalle por medio de menor apertura de diafragma posible.

Aparte de Weston, destacaba en el grupo "f. 64" el fotógrafo paisajista ANSEL ADAMS. La foto con la estructura de una roca confrontada con una superficie de agua helada (fig. 42) documenta el magistral dominio en la reproducción de los detalles. Esta escuela norteamericana también valoraba, en la fotografía paisajista, los distintos efectos de iluminación, como nos lo demuestra otra obra de Ansel Adams (fig. 43). El embrujo de la luz queda notablemente aumentado por la extraordinaria nitidez de la fotografía entera.

El gran logro del nuevo realismo fue el de haber mostrado la realidad a través de la estructura de su superficie, lo cual lo convirtió en una auténtica tendencia artística. Las experiencias obtenidas por esta escuela tuvieron un valor pionero para la evolución de la fotografía moderna, dado que fomentaba en gran manera el proceso

43. Ansel Adams, *Refugio Beach*, California, 1947.

44. Dorothea Lange, *Viajando hacia el Lejano Oeste,* Lago Tulare, California, 1939.



45. Walker Evans, foto de los Estados del Sur, 1935-1936.

de concienciación sobre la esencia de la fotografía. Su rápida difusión no sólo se debió a que había llegado la hora para su forma de ver la realidad, sino también a que sus fotografías podían ser aprovechadas socialmente.

En efecto, cuando a principios de los años treinta Estados Unidos quiso suprimir la subvención estatal a los granjeros pobres, un equipo de fotógrafos que se hizo legendario –entre ellos DOROTHEA LANGE, WALKER EVANS y BEN SHAHN– documentó la vida miserable de estas gentes y logró que se decidiera un programa de socorro, puesto que los periódicos y las revistas, al publicar las fotos, habían logrado una concienciación a nivel nacional (figs. 44 y 45). Para este propósito (véase también pp. 84 ss.) también se prestaba un concepto fotográfico bastante afín a la forma de ver del nuevo realismo.

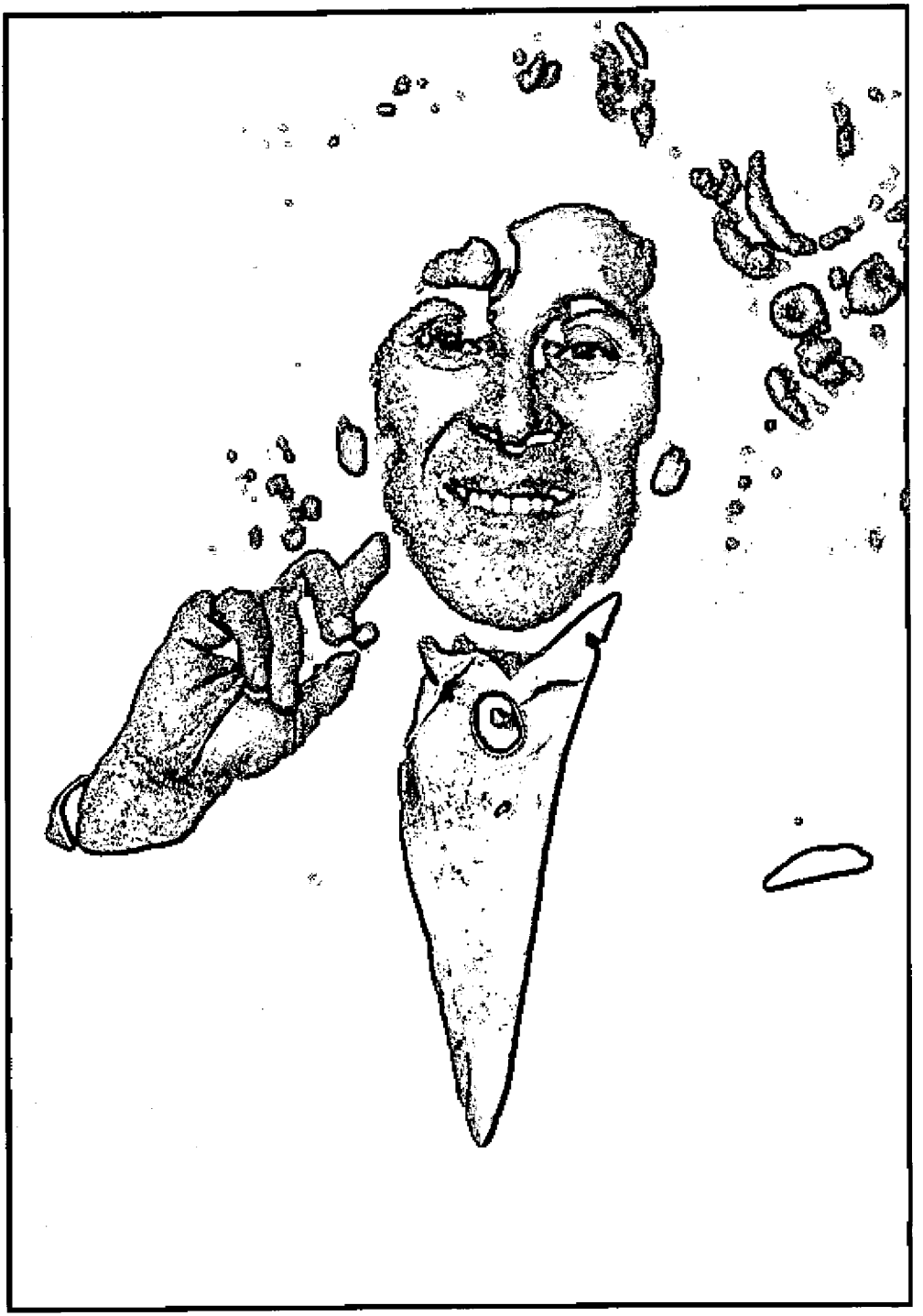
3. La imagen del hombre desde el final de la fotografía artística hasta el *concepto de "glamour"*

Robert Demachy y C. Puyo, quienes iniciaron en la última década del siglo pasado la fotografía artística de influencia impresionista, en realidad eran fotógrafos aficionados. Por ello nos parece todavía más notable que la citada corriente perviviera durante más tiempo en los estudios de los retratistas profesionales. Porque no era ninguna excepción contemplar fotografías de este tipo muy entrados los años treinta, e incluso a principios de los años cuarenta. Estos retratistas podemos clasificarlos básicamente en dos grupos. Entre el primero se encuentran aquellos fotógrafos que, a causa del gusto burgués de sus clientes, siguieron aprovechando comercialmente las experiencias de la fotografía artística, sin enriquecerla con nuevos elementos estilísticos personales.

En el segundo grupo se encuentran aquellos otros fotógrafos que, por medio de las posibilidades estilizadores de la fotografía artística, querían conferir a sus retratos una más alta expresividad. La mayor parte de los fotógrafos aprovecharon sus contactos personales con los modelos para obtener una interpretación psicologizada del carácter, que luego quedaba subrayada todavía más con ayuda de un procedimiento de copia noble en un tono adecuado. Sin embargo, por lo general este trabajo exigía modelos singulares, poco comunes, cuyo ser fuera tan individual que el fotógrafo sabía de entrada qué había de acentuar en el retrato. HUGO ERFURTH elegía por regla general como modelos de sus retratos a famosos pintores o escritores, pero buscando siempre una representación personalizada de cada uno, como podemos apreciar en el retrato de Paul Klee (fig. 46). Los tonos claros, que subrayan la riqueza de detalles, así como la forma en que posa el pintor, tienen la misión de transmitir una impresión de su preciso ingenio. En contraste con ello, Erfurth envolvió un retrato de Marc Chagall (fig. 47) en una atmósfera oscura, donde la enigmática sonrisa del artista pretende poner de manifiesto su alma soñadora.

Para la evolución posterior del retrato fotográfico también cobraron importancia ciertas tendencias decorativas. Tales tendencias corrían paralelas con el anhelo general de configurar los muebles y demás objetos de uso –muy apreciados en las artes decorativas de los años veinte y treinta– de forma decorativa. Este espíritu

46. Hugo Erfurth, *Paul Klee,* 1920 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).



47. Hugo Erfurth, *Marc Chagall,* 1926 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).

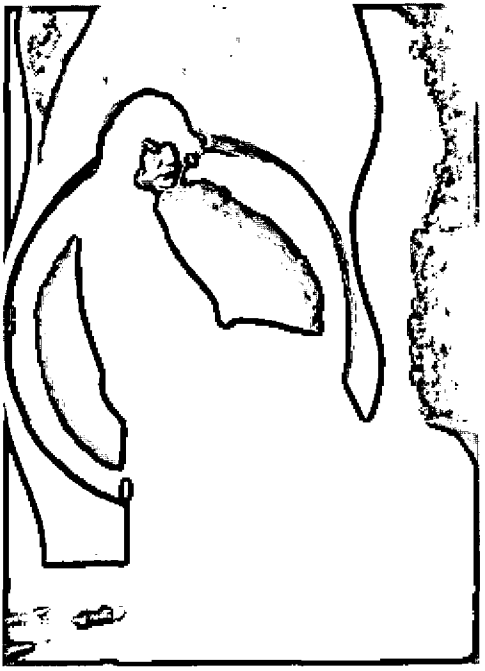
ejerció una influencia directa en los grafistas, muy especialmente en cuanto a la concepción de los carteles, y en parte incluso en la pintura y la escultura. A posteriori, y con motivo de la exposición "Les Années 25" celebrada el año 1966 en el Musée des Arts Décoratifs de París, dicha tendencia recibió la denominación de *Art Déco*.[40] La configuración decorativa en la fotografía ya se había ido preparando en el periodo de la fotografía artística, que fomentaba la sensibilidad por todo lo pintoresco. Aquí cobró especial importancia la modificación posterior, que ante todo en los países germanófonos recibió la influencia de algunas tendencias del modernismo. Por ello, como punto de partida de las tendencias decorativas encontramos también las obras de fotógrafos madurados en los ideales de la fotografía artística y para quienes el nuevo realismo resultaba demasiado duro. Es interesante notar que se trata casi siempre de retratistas. Es muy probable que esto también fuera consecuencia de que el retrato fotográfico siempre estaba obligado a respetar la moda reinante, dado que la mayoría de las personas deseaba ser retratada de acuerdo con los ideales de belleza de la época. Como es natural, tales tendencias a lo decorativo eran mucho más marcadas si se trataba de una modelo femenina que en un retrato de un hombre.

Algunos fotógrafos no se mostraban satisfechos con una simple exposición a la moda, sino que se esforzaban en incrementar el efecto decorativo mediante la inclusión de algunos requisitos. Por ello el escenario se escogía de tal forma que la persona y los objetos formaran una composición con sentido.

El conocido maestro de la fotografía española, José Ortiz Echagüe, que todavía en los años treinta y cuarenta era uno de los más fieles y apasionados partidarios de la "fotografía artística", solía emplear disfraces para los personajes que retrataba (fig. 48), con lo cual incrementaba aún más la impresión pictórica. Por otro lado mostraba preferencia por la técnica de las impresiones nobles en el acabado de las copias.

48. José Ortiz Echagüe, *Retrato de hombre anciano, c.* 1930.

En aquellos casos en que el retrato se hacía en el estudio del fotógrafo, se empleaban requisitos que coadyuvaban de forma muy especial a la acentuación general de los efectos decorativos. Dado que desde hacía ya bastante tiempo los fotógrafos lograban diversos efectos con ayuda de arropamientos tradicionales, los citaremos también aquí debido a su sencillez. Fotógrafos ingeniosos que al mismo tiempo poseían un cierto talento pictórico, incluso confeccionaban bastidores especiales, de acuerdo con la idea que querían configurar. František Drtikol, al que ya hemos citado al hablar de

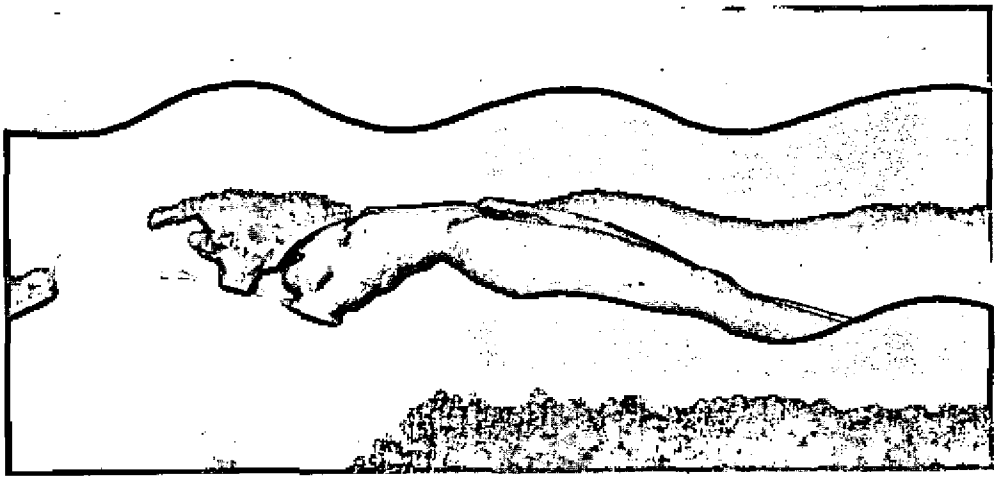


49. František Drtikol, *Mujer sentada*, 1925 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

la fotografía artística, se mostró especialmente ingenioso en esta faceta. En sus famosos retratos incluso la mímica del rostro estaba en consonancia con la atmósfera que creaba con sus requisitos y bastidores (fig. 49).

Drtikol se fabricó muchísimos requisitos utilizando madera contrachapada. En ocasiones incluso aprovechaba los bastidores en fotos de desnudos (fig. 50). No cabe duda de que la concepción decorativa reduce el efecto erótico del cuerpo desnudo, puesto que acentúa más la armonía de líneas que los símbolos sexuales. Esta técnica también era necesaria para poder publicar este tipo de fotos bajo las normas morales entonces imperantes. En estrecha relación con las tendencias decorativas en la fotografía surgieron también intentos de subrayar los denominados rasgos nobles del rostro humano. Esta forma de estilización de la modelo, que luego alcanzó fama bajo la denominación de *glamour*, fue muy aceptada desde un principio entre los miembros de la alta sociedad.

Los dos más aventajados discípulos de Drtikol, Jaroslav Rössler y su esposa Gertruda Fischerová-Rösslerová, renunciaron expresamente a todos los decorados artificiales y buscaron alcanzar la estilización de los retratos exclusivamente sobre la base de la configuración de las luces.



50. František Drtikol, *La ola*, 1927 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

51. Gertruda Fischerová-Rösslerová, *Desnudo de hombre*, 1922.

Esta concepción estaba completamente dentro de la línea esencial de la fotografía. Jaroslav Rössler enriquecía a menudo sus retratos con un juego de luces y sombras en el fondo, alcanzando a veces composiciones casi abstractas. Gertruda Fischerová-Rösslerová demostró su conocimiento del empleo exclusivo de luces en los desnudos. A este respecto hay que señalar que en el campo de los estudios masculinos alcanzó, ya en el año 1922, unos resultados totalmente innovadores en cuanto a las soluciones formales (fig. 51).

En Inglaterra, donde el respeto por la nobleza está mucho más arraigado que en cualquier otra parte del mundo, CECIL BEATON ya destacó a finales de los años veinte desarrollando un olfato increíblemente seguro para las posibilidades de expresar la conciencia de tradición de tales personas.

Hubo tres factores principales que determinaron el ulterior desarrollo de la fotografía de *glamour*, que buscaba tanto unos efectos decorativos como la idealización del rostro humano: la política de relaciones públicas de la cada vez más potente industria cinematográfica, las columnas de ecos sociales en los periódicos más importantes, así como las revistas de moda en constante auge. Todas estas influencias crearon una base muy favorable para la especialización de algunos fotógrafos en este campo. EDWARD J. STEICHEN, quien colaboraba con la editorial norteamericana Condé Nast, fotografió actores y actrices de éxito, conocidas personalidades de la alta

52. Retrato de la actriz de cine Lil Dagover, foto "Ufa", *c.* 1925 (Col. Juraj Herz, Praga).

sociedad, y aquellos individuos que despertaron su interés por la forma de vestir a la moda o por sus extravagancias. Entre los restantes fotógrafos de moda norteamericanos debemos citar todavía a ALFRED CHENY JOHNSTEN y a GEORGE PLATT LYNES. En el continente europeo los más famosos fotógrafos del estilo *glamour* eran GEORGE HOYNINGEN-HUENE y DORA KALLMUS, más conocida ésta por su nombre artístico D'ORA.

Los retratos *glamour* encontraron enorme eco en casi todos los países, porque grandes capas de la población estaban influidas por la industria cinematográfica y su publicidad. Las principales productoras cinematográficas tenían sus propios fotógrafos, que registraban escenas atractivas como instantáneas para la publicidad y como retratos *glamour* de los protagonistas (fig. 52). Los nombres de tales fotógrafos casi siempre permanecieron anónimos, pues en lugar del autor firmaba la productora (por ejemplo, "Foto: Ufa"). La gran difusión de tales fotos influyó tan profundamente en la formación del gusto general de la opinión pública, que muchos clientes, al pedir un retrato a su fotógrafo, manifestaban el deseo de ser retratados a semejanza de sus ídolos de la pantalla. Tal tendencia del gusto imperante dio lugar a numerosas imitaciones de los famosos modelos, debidas sin embargo a fotógrafos con menos talento. No cabe duda de que esta evolución resultó perjudicial para la formación de una fotografía artística de la moda.

4. *Influencias surrealistas y el "objet trouvé" en la fotografía*

Ya ha quedado señalado que los elementos estilísticos del nuevo realismo le iban muy bien al ser de la fotografía. Aproximadamente al mismo tiempo de producirse esta fructífera síntesis de arte y fotografía, también otra corriente artística, el surrelismo, resultó ser altamente favorable para el aprovechamiento de las posibilidades de expresión artísticas en la fotografía. Es posible que este feliz encuentro entre la fotografía y el surrealismo se viera favorecido por las enormes ganas de experimentación que mostraron los representantes surrealistas. En todo caso puede decirse que, en comparación con los demás ismos de aquella época, el surrealismo era capaz de ofrecer una desacostumbrada diversidad de formas de expresión individuales, pues la pertenencia a esta corriente artística sólo exigía el reconocimiento de aquella máxima del teórico surrealista Breton, de que la potencia creadora del subconsciente y del inconsciente debe liberarse en actividad artística sin la menor influencia por parte de las barreras conscientes de la lógica. Era completamente indiferente que un pintor, bajo el signo del surrealismo, creara un cuadro con fantasías abstractas, o bien una escena a primera vista realista con un trasfondo de contenido irreal. El espectro de los temas abarcaba desde sutiles insinuaciones de experiencias psicosomáticas, pasando por imaginaciones erótico-fantásticas, hasta llegar a provocaciones conscientes de los convencionalismos burgueses.

Por un sentimiento de encontrarse en una especie de consonancia con la universalidad cósmica, los surrealistas preferían –aparte de las obras creadas por un automatismo psíquico expresamente aplicado– todas las constelaciones de apariencia sobrenatural originadas bien fuera casualmente por la acción de la naturaleza –por ejemplo, por la tormenta– o bien por

actos humanos involuntarios. Estas composiciones al azar, que despertaron el interés de los fotógrafos influidos por el surrealismo, habría que contemplarlas como una analogía al *objet trouvé*. La expresión *objet trouvé* (objeto encontrado) fue acuñada originalmente por Kurt Schwitters para una forma de configuración artística en relación con los collages *merz*, de donde pasó a integrarse en el arte.[41] El término *merz* que Schwitters aplicó a su arte del montaje poético sin sentido a base de billetes, recortes de periódico, tapones de corcho, tornillos, trozos de madera, etc., lo extrajo de manera muy dadaísta de la segunda sílaba de la palabra *Kommerz* (comercio), que había recortado al azar de un anuncio del Commerzbank.

Los sensibles ojos de los fotógrafos encontraron a menudo en la vida cotidiana objetos y motivos en total concordancia con las visiones oníricas surrealistas. Debido a su sensibilización por tales constelaciones, pudieron conferir a tales sujetos fotográficos el carácter de obra de arte. La utilización del *objet trouvé* constituyó, en cierto sentido, una continuación surrealista del trabajo con los *ready mades*, cuya naturaleza ya ha quedado descrita en relación con el movimiento dada.

Como clave para la mejor comprensión de esta forma de configuración puede servir la frase del conde de Lautréamont (seudónimo de Isidore Ducasse): "Hermoso como el encuentro de una máquina de coser con un paraguas en una mesa de autopsias". El pintor surrealista Max Ernst[42] explicó posteriormente algo más de cerca esta concepción: una realidad dada, cuya ingenua destinación parece haber sido fijada de una vez para siempre –es decir, una máquina de coser– coincide con otra realidad completamente diferente y no menos absurda –un paraguas– en un lugar –la mesa de autopsias– en el que ambas han de encontrarse extrañas. Debido a esta coincidencia, la "máquina de coser" escapa a su ingenua destinación e identidad, y por el rodeo de la relativización su falso absolutismo es alzado hacia otro absolutismo nuevo, verdadero y poético.

Pero entonces se planteaba la pregunta de cómo aprovechar artísticamente el descubrimiento de un *objet trouvé*. Si se trataba de una disposición espacialmente reducida o incluso de un solo objeto, era posible elegir la técnica del *ready made*, ya empleada por el movimiento dada. En cambio, para un *objet trouvé* de dimensiones mayores o que por alguna razón no podía ser aislado de su entorno real, resultaba más ventajoso eternizar esta poética disposición en una fotografía en lugar de hacerlo en un cuadro. Si el cronista del surrealismo, Marcel Jean, comparaba al poeta con un "modesto aparato para registrar las voces interiores",[43] las cámaras fotográficas podían emplearse como medio expresivo ideal para retener casuales *objets trouvés*. Para la reproducción de tales motivos se aprovechaba con preferencia todas las propiedades típicas de la fotografía, en especial el dibujo realista de los contornos. La fidelidad documental de la fotografía se convertía entonces en testimonio de la existencia real de un tal encuentro casual. La misma importancia la tuvo sin duda alguna el saber que el "arte de ver" era completamente suficiente para esta obra creadora. Este principio constituyó el puente decisivo entre la concepción surrealista y el espíritu de la fotografía moderna. Como es natural, la elección del ángulo de visión correcto como factor esencial se tomaba de forma más estricta en el marco del surrealismo (se trataba sólo de disposiciones casuales de efectos sobrenaturales y paradójicos) que en el de la fotografía, donde el arte de ver constituía el requisito decisivo de una utilización adecuada. Debido a ello, los fotógrafos que habían recibido la influencia del surrealismo no se apartaron en absoluto de la forma de ser de su medio de expresión, como había sucedido al adoptar otras corrientes artísticas, como por ejemplo la de la pintura impresionista. Para algunos fotógrafos, el surrea-

53. Jindřich Štýrský, *Escaparate, c.* 1935 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

54. Jindřich Štýrský, *En una kermesse*, c. 1935 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

lismo significaba el primer encuentro con el "arte de ver", que posteriormente emplearon con éxito para otros muchos fines, y no sólo para fotografías de efecto surrealista.

Pero, por otra parte, cabe señalar que el carácter extrañamente poético del *objet trouvé* ya fue apreciado por algunos fotógrafos antes del descubrimiento del surrealismo. Un convincente ejemplo de ello lo tenemos en Eugen Atget, cuyas fotos de objetos expuestos en escaparates y sin ninguna relación entre sí se correspondían sorprendentemente con la condición expresada en la frase de Lautréamont. Por ello resulta completamente lógico que los primeros admiradores de las fotografías de Atget fueran precisamente los surrealistas. Incluso publicaron cuatro de sus fotos en la revista *La Révolution Surréaliste*. Probablemente se trataba de las únicas fotos publicadas en vida suya y con su nombre.

Los escaparates siempre continuaron siendo para los surrealistas una verdadera mina de objetos interesantes, como lo demuestran también algunas fotos de Jindřich Štýrský (fig. 53). Por otra parte, eran igualmente apreciados los motivos de carácter onírico-burlesco (por ejemplo, viejos cementerios, ferias y gabinetes de figuras de cera) (fig. 54).

Los partidarios del surrealismo apreciaban también las fotografías de autor anónimo, dado que para ellos no tenía importancia alguna la persona del creador individual. A causa de su amor por la puesta al descubierto de la poesía oculta en las cosas desechadas por la civilización, los surrealistas desarrollaron su método de encontrar interpretaciones nuevas, completamente poéticas, en fotografías documentales de revistas antiguas. Lo mismo cabe decir de antiguas fotos que encontraban en álbumes, cajas, etc. A causa de la poética fuerza expresiva de tales fotos, los surrealistas aprovecharon tales fotos para ilustrar sus propias revistas y demás publicaciones. En este comportamiento se revela una analogía con el principio creador de Duchamp, el cual declaraba determinados objetos de la vida cotidiana objetos de arte.

Al descubrir las fotografías de efectos casualmente surrealistas, los partidarios del vanguardismo se mostraron muy poco convencionales, dado que también dedicaban su interés a fotografías extraordinariamente drásticas. Así, por ejemplo, los surrealistas admiraron un cuadro en el cual podía contemplarse la cabeza cortada de un ladrón chino junto con media docena de paraguas robados, expuesta como advertencia en la plaza pública.[44] Una parecida imparcialidad se manifestaba en la actitud de los surrealistas ante el desnudo en fotografía. Dentro del espíritu del *objet trouvé* se valoraba, ante todo, la conjunción poética de curvas y formas del cuerpo femenino, que podía ser variado por la elección de diferentes puntos de colocación y movimientos muy limitados. En ocasiones los surrealistas aprovecharon la modelo desnuda para composiciones que se les ocurrían de improviso durante la pose. En esta forma de trabajo está basada la foto-

55. Josef Ehm, *Espacio imaginario,* 1936.

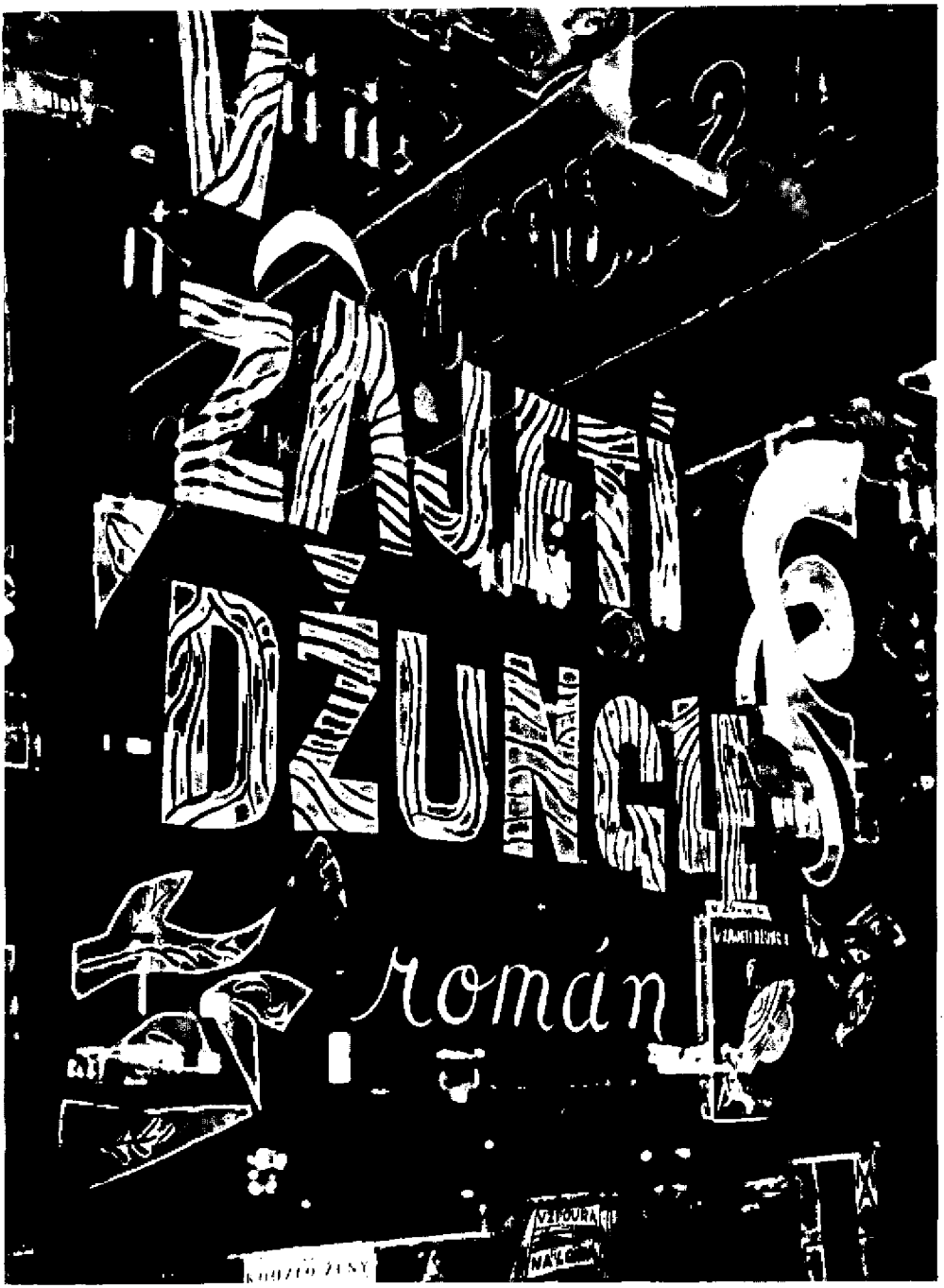
grafía de JOSEF EHM (fig. 55), en la que el efecto surrealista se ha logrado no sólo por medio de la desacostumbrada postura de piernas y brazos, sino también por el contraste entre las partes desnudas y las manos cubiertas con guantes.

Los surrealistas no desechaban en absoluto el efecto erótico del cuerpo desnudo en la fotografía. Al contrario: en la fuerza de atracción del sexo femenino veían algo mágico que debía ser incluido en el proceso creador. Como manifestación típica del subconsciente, muchos de ellos deseaban incluso un efecto marcadamente erótico del desnudo. No hay que decir que de esta forma surgieran a veces obras que, por las normas morales de aquella época, eran impublicables.

Los fotógrafos que durante los primeros años del surrealismo fotografiaron diversos *objets trouvés*, pueden dividirse en dos grupos. Uno de estos grupos está formado por aquellos pintores surrealistas que acudieron a la cámara debido a su admiración por la poesía del encuentro casual; el otro grupo engloba a los fotógrafos que, como tales, recibieron la influencia directa del surrealismo. Los representantes del primer grupo utilizaron la cámara como instrumento de un registro puro, lo que gracias a la simplicidad de la técnica fotográfica era fácil de aprender. A diferencia de ello, en el grupo de los fotógrafos surrealistas se comprueba que sabían acentuar el efecto original del *objet trouvé* por medio de la elección de la perspectiva más adecuada en cada caso. Gracias a la inventiva de este segundo grupo se debe que la valoración surrealista de tales objetos encontrados fuera desarrollada y modificada con el tiempo en el campo de la fotografía. Aparte de la elección de lugar, había también otros medios estilísticos del repertorio de la técnica fotográfica –como diversos efectos de iluminación, distancia desacostumbrada entre la cámara y el motivo, o bien reflejos (fig. 56)– utilizados como instrumentos para el logro de composiciones de carácter surrealista. Algunos experimentados fotógrafos, como por ejemplo BILL BRANDT, incluso encontraron estructuras surrealistas en escenas movidas, en las que tenían que actuar con presteza fotográfica (fig. 57).

Si bien la evaluación de un *objet trouvé* sin ninguna intervención artificial era la forma más convincente de la manifestación del espíritu surrealista, no se trataba de la única forma de actuar sobre la fotografía moderna. Análogamente a la amplitud y diversidad de las manifestaciones surrealistas en la pintura, también en el campo de actividades de la fotografía es posible encontrar los más diversos métodos. De forma sorprendentemente rápida aparecieron muestras fotográficas de *objets trouvés* artificialmente dispuestos o, por lo menos, parcialmente arreglados. Ya en el primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*, de diciembre de 1924, fue publicada la fotografía de una manta echada sobre una máquina de coser y atada con una cuerda.[45] Toda la disposición, sin embargo, sugería que bajo aquello se hallaba oculta una mujer. El título mismo de la foto, *Los enigmas de Isidore Ducasse*, hace referencia a la ya citada frase del poeta Isidore Ducasse, que se escondía bajo el seudónimo de Lautréamont. Como se descubrió más tarde, el autor de esta fotografía surrealista era Man Ray, quien ya había adquirido fama en los ambientes del movimiento dada.

La creación artificial de un "encuentro casual" parecía a menudo muy laboriosa. Debido a ello, algunos fotógrafos buscaron materializar sus visiones surrealistas por medio de los montajes fotográficos, método que expondremos en un capítulo posterior de este mismo libro.



56. Josef Ehm, *Mirada y reflejo*, 1936.

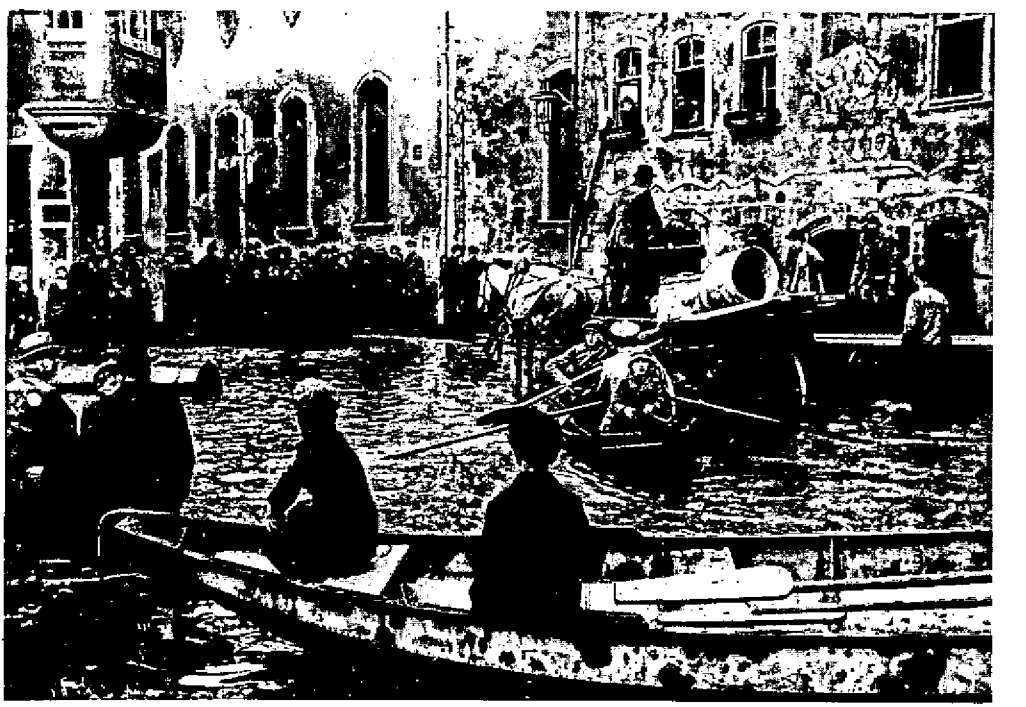
57. Bill Brandt, *Tic-Tac-Men.*

5. La evolución de la fotografía live en el período de entreguerras

El auge de la fotografía *live* –que puede comprobarse en renombrados precursores ya antes de la Primera Guerra Mundial e incluso en el siglo XIX[46]– se basaba en el periodo de entreguerras por una parte en el progreso de la técnica fotográfica y por otra en las más amplias posibilidades de explotación de las fotografías *live* por parte de la prensa. Los últimos modelos de cámaras permitían una reacción cada vez más amplia, más rápida y más presente, cosa que también demostró con sus propias fotografías uno de los constructores técnicos de cámaras, OSKAR BARNACK (fig. 58). Una comparación de las primeras fotos con las de principios de los años veinte demuestra cómo sus obras fueron haciéndose cada vez más dinámicas. Pero igual importancia tenía sin duda la cada vez mayor demanda de fotos *live* por parte de las revistas ilustradas, de forma que los fotógrafos que se dedicaban a este estilo vivo de trabajo tenían asegurada su existencia material.

También con el marco más amplio de los acontecimientos históricos se inició en los años veinte una nueva era que rompió con las tradiciones y creó unas nuevas estructuras sociales, que dio paso tanto al progreso técnico, a la fe en la ciencia y a los experimentos sociopolíticos, como también a la inflación, el paro, la guerra civil y el odio racial, un espectro de acontecimientos que en el campo de los nuevos medios de comunicación quedaba reflejado por medio de las fotos.

58. Oskar Barnack, *Inundaciones en Wetzlar, c.* 1920 (Archivo Leica- Barnack, Firma Leitz, Wetzlar).



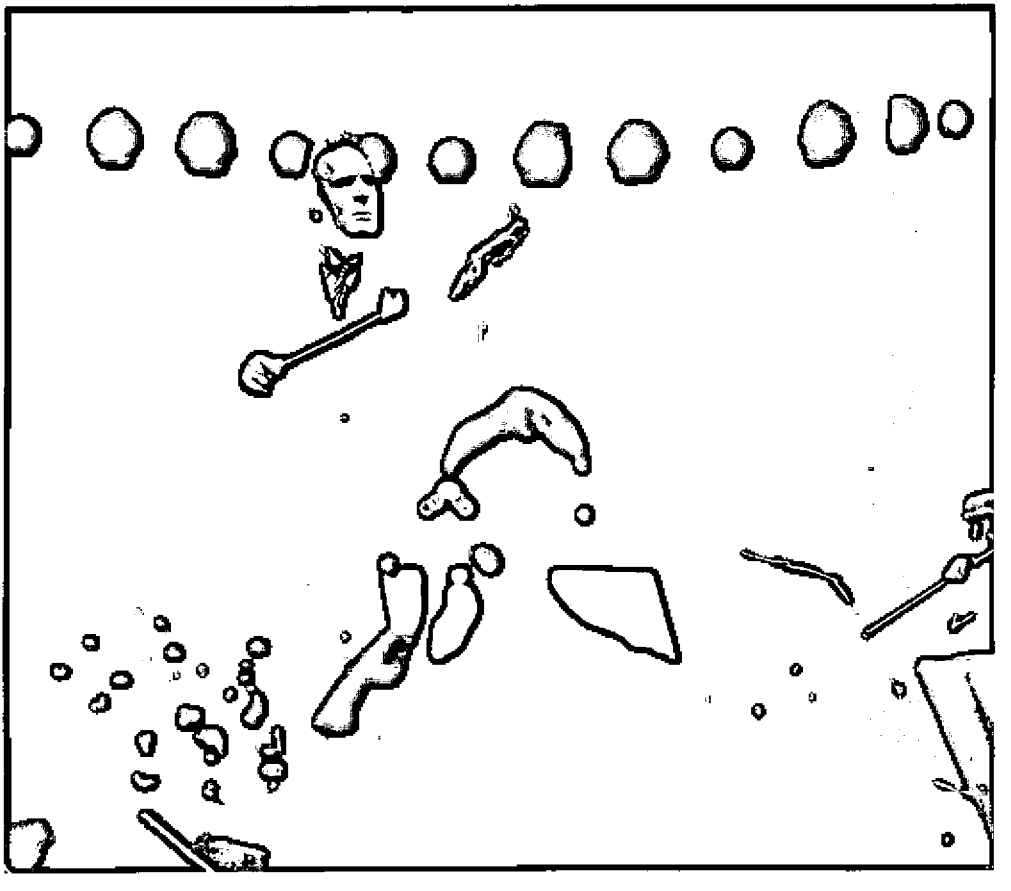
59. Erich Salomon, *"Ah, le voilà! Le roi des indiscrets"*, 1931 (Peter Hunter, Amsterdam).

El estado de desarrollo de la técnica fotográfica permitía a todos los fotógrafos *live* las mismas condiciones de partida en el trabajo. En la práctica, sin embargo, quedó demostrado que sólo unas pocas personalidades dotadas de inventiva muy diferente sabían aprovechar esta posibilidad. Si bien puede afirmarse de forma general que todo gran arte presupone ante todo un buen dominio del trabajo, hay que subrayar que la valoración de un fotógrafo también dependía a menudo de su habilidad para utilizar su dominio de la técnica en aras de la realización de sus intenciones. Si se sigue la evolución de la fotografía *live* en el periodo de entreguerras, esta conexión queda muy clara en la valoración de diversas personalidades de fotógrafos. Sería bastante falso hablar de tendencias unitarias dentro de la evolución general de la fotografía *live*, dado que los diversos resultados fueron logrados por sus respectivos autores de forma bastante individual.

Con la cámara Ermanox, que poseía el sorprendentemente luminoso objetivo Ernostar 1:2, inició su labor pionera

uno de los más famosos fotógrafos: ERICH SALOMON. Estaba completamente fascinado de la posibilidad de poder hacer reportajes fotográficos en interiores. Poseía una habilidad técnica tan fenomenal, que gracias a diversas construcciones de trípodes y un soberano dominio de la cámara durante tiempos de exposición más largos, que ya en la segunda mitad de los años veinte fue capaz de realizar casi el viejo ideal de fotografiar todo aquello que uno ve. Salomon reunía en su persona el dominio de la manipulación de todas las tretas de la técnica fotográfica con la perspicacia de un experimentado psicólogo, que casi siempre era capaz de fotografiar a las personas en el preciso momento en que su mímica natural revelaba algo acerca de su ser. A menudo Salomon se mantenía a varios metros de distancia de su cámara, mezclado entre ministros y diplomáticos, con un largo cable disparador en las manos; nadie se percataba de que él registraba con todo detalle la escena para poder accionar el disparador justo en el momento apropiado. Y casi siempre coincidía ello con el momento en que casi toda la escena se mantenía relativamente inmóvil. Después de 1932 Salomon pasó además de la Ermanox a la Leica, la cual le pareció todavía más manejable. Las

60. Erich Salomon, *Bruno Walter dirigiendo*, 1929-1930 (Peter Hunter, Amsterdam).



ventajas de la cámara para exposiciones de formato pequeño quedaban complementadas en este caso con el perfeccionamiento en el campo de la sensibilidad de la película. En su calidad de abogado, Salomon conocía bien el ambiente de los círculos sociales que retrataba en sus fotografías *live*. Su obra fotográfica abarca cientos de fotografías de múltiples conferencias diplomáticas (fig. 59), admiradas aún hoy debido a su viveza. Son también de destacar sus fotografías de famosos directores de orquesta en plena actuación pública (fig. 60), que constituyen contribuciones pioneras en la fotografía del retrato periodístico.

Casi simultáneamente, pero sin ninguna relación con Salomon, algunos fotógrafos soviéticos también intentaron realizar fotografías de reportaje en interiores. Aquí hay que citar ante todo el retrato

61. M. Ozerski, *Maiakovski*, 1929.

62. Alfred Eisenstaedt, *Soldado abisinio descalzo*, 1935 (Archivo Time-Life, Picture Agency).

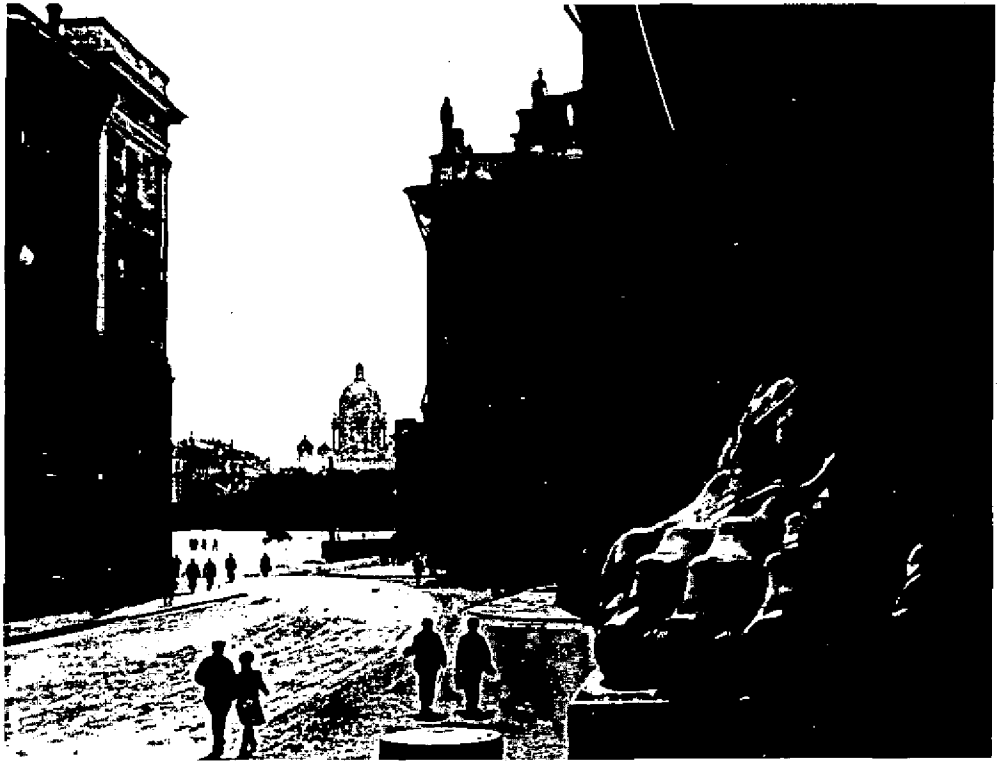
periodístico del conocido poeta Vladimir Maiakovski (fig. 61), obtenido en 1929 por M. OZERSKI. Aquí ha quedado captada certeramente la atmósfera de una reunión literaria, si bien el interés del fotógrafo se ha centrado en la persona del poeta Maiakovski.

La cautivadora viveza de las obras de Erich Salomon poseía carácter de modelo para la obra temprana del fotógrafo ALFRED EISENSTAEDT doce años más joven que aquél.[47] Pero pronto encontró Eisenstaedt su propio estilo, basado en su seguro olfato por las posibilidades técnicas que le ofrecía la manejable Leica. Aprovechó, ante todo, la reserva bastante grande de 36 exposiciones por rollo y la permanente disponibilidad de la cámara para película de pequeño formato. Porque Eisenstaedt fue descubriendo una manera de tra-

bajo fotográfico que posee ciertas similitudes con el método científico del *"trial and error analysis"*. Es decir, que fotografiaba un mismo motivo varias veces, procurando que cada nueva fotografía se acercara aún más a la intención que quería dar a la escena. No ahorraba fotografías de los puntos culminantes de los acontecimientos, que tenía que plasmar, pero al mismo tiempo se dedicaba también a los detalles, que, en calidad de "parte del todo" pudieran complementar eficazmente todo el reportaje. Toda su profesionalidad la demostró Eisenstaedt luego como experimentado fotógrafo de reportajes durante los años 1934 y 1935 en Abisinia. De este país, cuya libertad estaba amenazada por Mussolini, trajo la para aquella época nada despreciable cantidad de 3500 fotografías. Entre ellas se encontraba también la de un soldado descalzo (fig. 62). La estructura de la superficie de la piel da a entender muy bien que este hombre nunca ha llevado calzado. Esta constatación dio una impresión mucho más clara de la situación del ejército abisinio, de la que hubieran podido conferir fotografías del anticuado armamento. Eisenstaedt demostró con esta obra suya que algunas experiencias que habían encontrado su lugar en la fotografía gracias a la influencia del nuevo realismo, también podían aplicarse a la nueva técnica del formato pequeño.

Independientemente de los grandes focos de interés de los acontecimientos mundiales de la época, también los fotógrafos soviéticos aportaron una impor-

63. Boris Ignatovich, *Ante el Eremitage de Leningrado*, 1929 (Col. Lubomir Linhart, Praga).



tante contribución a la fotografía *live* de los años veinte. Un cierto distanciamiento con las disputas que en Europa y Norteamérica enfrentaban a los defensores de la fotografía artística tradicional y los partidarios de las corrientes más modernas, permitieron a los fotógrafos del joven Estado soviético a obtener una concepción propia, en consonancia con la situación social después de la Revolución. A semejanza de Atget, gracias a esta independencia obtuvieron unos resultados muy originales. El auténtico impulso de estos fotógrafos estaba en el impulso de retratar de forma lo más impresionante posible a sus conciudadanos que participaban en la construcción de la nueva sociedad. En este cometido la fotografía era considerada como un medio fácilmente comprensible para todo el mundo, lo cual le valió muy pronto reconocimiento social. La fotografía *live* ejerció aquí un importante papel, si bien en aquella época esta tendencia todavía no era conocida bajo el citado nombre. Ya en la segunda mitad de los años veinte BORIS IGNATOVITCH[48] se esforzaba por obtener una configuración efectista en sus fotografías de los acontecimientos cotidianos donde no sucedía nada extraordinario. Sus obras poseían siempre el aliciente de una atmósfera viva, lograda por la elección del momento apropiado y por la observación de los grupos de personas en constante renovación (fig. 63).

En pocos países la fotografía *live* logró una base tan amplia como precisamente en la Unión Soviética. Aparte del ya citado Ignatovitch, entre los fundadores de la moderna fotografía periodística de este país se encuentran MAX ALPERT, S. FRIDLAND, G. PETRUSOV y ARKADI SHAICHET.

Aparte de sus reportajes *live* sobre la vida de sus contemporáneos, la mayoría de los fotógrafos soviéticos bus-

64. Max Alpert, *Inicio de las obras del canal Fergan,* 1939 (Col. Lubomir Linhart, Praga).

65. Henri Cartier-Bresson, *Dessau, Alemania,* 1945.

caba continuamente nuevos métodos para captar el entorno de forma todavía más dinámica. Un acertado ejemplo de tales esfuerzos puede ser la comparación entre una foto de Ignatovitch con otra que Max Alpert hizo diez años más tarde al iniciarse los trabajos del canal Fergan (fig. 64).

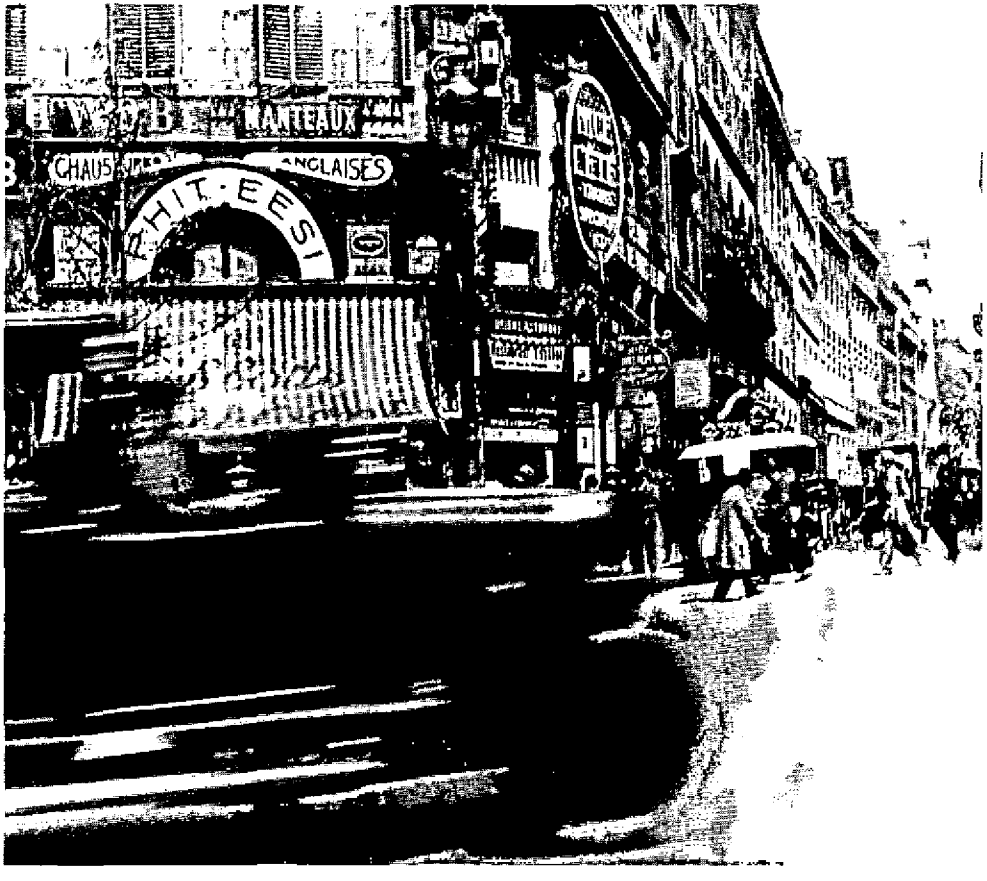
Muy poco después de los primeros autores soviéticos, también el francés HENRI CARTIER-BRESSON descubrió la importancia del "momento decisivo" en el trabajo fotográfico. Después de haber estudiado pintura durante dos años, en 1930 cambió a la fotografía y utilizó su vista, entrenada por la pintura, más que a efectos de composición, para captar aquellos instantes que conferían un factor de tensión a los acontecimientos que quería plasmar. A este estilo de trabajo le fue de enorme utilidad la siempre rápidamente dispuesta Leica. Ya en la primera exposición de sus fotografías, en 1933, el estilo de Cartier-Bresson fue calificado de "antigráfico", y las obras allí expuestas de su periodo juvenil a buen seguro mostraban una fuerte *influencia del surrealismo.*[49] Sin embargo, enriqueció el poético *objet trouvé* con elementos dinámicos, puesto que mostraba preferencia por motivos que sólo duraban unos instantes. En este contexto descubrió también él el principio del "instante decisivo", pues la mayor parte de sus obras sólo pudieron nacer en un momento determinado. Al mismo tiempo basaba su trabajo en la "totalidad de la visión", lo que significa que la imagen captada en el visor quedaba ya totalmente hecha con el accionamiento del disparador. Rechazaba por entero la posibilidad de la posterior ampliación de su detalle de la foto, hecho que ponía de manifiesto al ampliar sus fotos juntamente con la perforación lateral de la película.

Dado que, en su opinión, la labor creadora finalizaba con el descubrimiento del ángulo de visión óptimo en el instante oportuno, confiaba todo el trabajo de cámara oscura a un laboratorio fotográfico de confianza. La atención que Cartier-Bresson concedía a la realidad quedó también de manifiesto en el hecho de que rechazaba de entrada todo tipo de manipulación en el motivo. Así, la crítico fotográfica Anna Fárová comentó su aportación con razón con las palabras: "Sus instantáneas devuelve al arte fotográfico su encargo original de ser testimonio veraz de nuestro tiempo"[50] (fig. 65).

En la búsqueda de las posibilidades de incrementar los efectos dinámicos de las instantáneas, muy pronto se aprovechó también la nitidez de movimiento, empleada ya –desde otra perspectiva– por algunos fotógrafos dentro del marco de los experimentos futuristas. Jaroslav Rössler, quien tras sus estudios con Drtikol trabajó en París con Lucien Lorelle, intentó de esta forma que la fotografía de una calle resultara todavía más viva por la inclusión del perfil borroso de un vehículo en marcha (fig. 66).

Para la fotografía *live* también eran de importancia aquellas tendencias a utilizar la fotografía como documento social. Ya en 1934 Lubomir Linhart intentó en su libro *Fotografía social*[51] definir las di-

66. Joroslav Rössler, *París*, 1926.



ferencias entre realismo burgués y realismo social en la fotografía. En su opinión, el burgués se interesaba al principio ante todo por una plasmación estática; frente a esta tendencia justificó la dinámica del realismo social afirmando que sólo con este método era posible reflejar de forma dialéctica las conexiones en todo el proceso de desarrollo de la sociedad. Sus razonamientos constituían sin duda el complemento teórico a los resultados prácticos logrados por muchos fotógrafos en los años veinte y a principios de los treinta.

Entre los autores que utilizaban la fotografía *live* para reflejar la situación social en Alemania, se encuentran EUGEN HEILIG, HERBERT HENSKY, WALTER NETTELBECK, ERICH RINKA, ERNST THORMANN y, muy especialmente, WOLFGANG WEBER. Este documentó en 1923 la situación social del Africa negra para el *Vossische Zeitung*, y en 1931 realizó para el *Berliner Illustrierte Zeitung* el reportaje "Aldea sin trabajo" sobre la miseria reinante junto a la frontera de Bohemia.

También en Estados Unidos la fotografía de documentación social ocupaba un importante lugar, cuya tradición se remontaba a las obras de Jacob A. Riis y Lewis W. Hine. En 1928 se creó en Nueva York la Liga Fotográfica y Cinematográfica con el objetivo de registrar acontecimientos de relevancia social.[52] Ocho años más tarde los cineastas se separaron de los fotógrafos, lo cual dio paso a una Liga Fotográfica Independiente, que pretendía mostrar el verdadero aspecto de Norteamérica, para lo cual buscó también interesar a nuevas generaciones por este medio de expresión. En esta tarea pedagógica destacó ante todo SID GROSSMAN, quien organizó una obra fotográfica sobre Nueva York como proyecto de grupo.

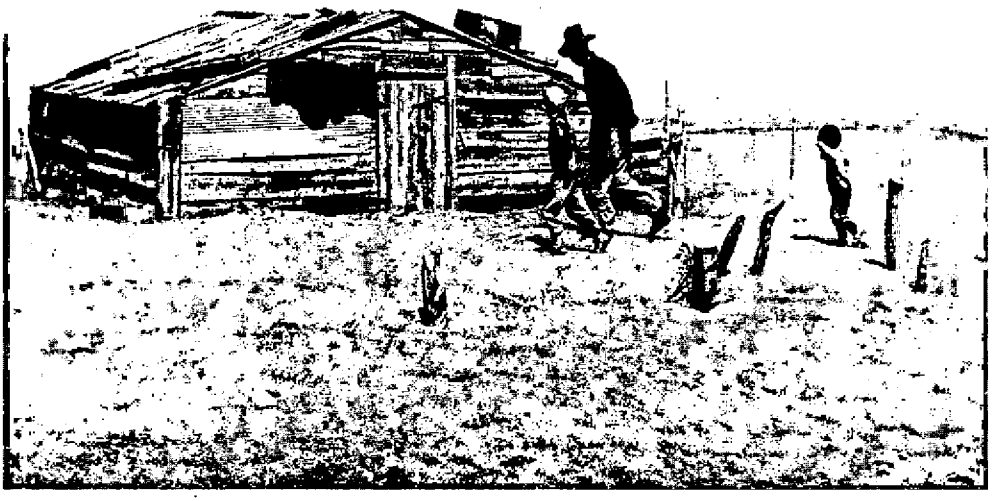
Entre todas las acciones de documentación social llevadas a cabo en Estados Unidos en el período de entreguerras, la más importante fue sin duda la del programa gubernamental Farm Security Administration, que bajo la dirección de ROY E. STRYKER aportó una completa información sobre las condiciones de vida en el medio rural. Como ya ha quedado indicado al hablar de nuevo realismo, un grupo de fotógrafos altamente cualificados creó, en el marco del citado programa, una serie de fotografías cuyo número se calcula entre 130 000 y 270 000.[53] Stryker tenía conciencia de que precisamente la concepción de la fotografía *live* resultaba muy adecuada a sus objetivos. La generosidad del programa ofreció a algunos fotógrafos reunidos en torno a Stryker unas muy buenas condiciones de trabajo. Por todo ello, desde la perspectiva actual puede considerarse a la Farm Security Administration casi como una escuela de la fotografía *live*. Algunos nombres de los fotógrafos implicados adquirieron luego fama a través de importantes revistas, como en el caso de GORDON PARKS, a través de *Life*, o de ARTHUR ROTHSTEIN (fig. 67), a través de *Look*.

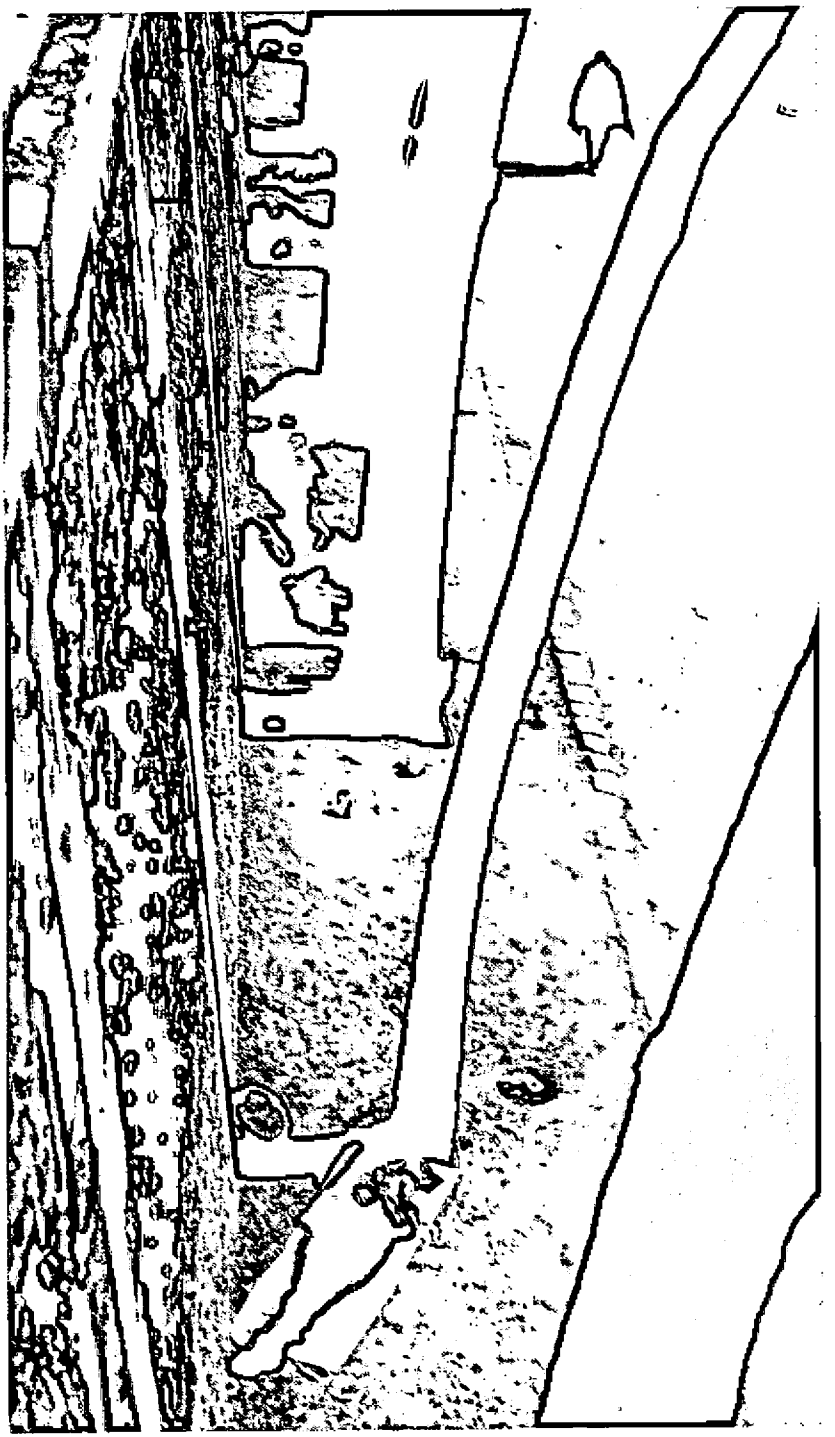
Un interés completamente distinto por la fotografía *live* lo despertó la publicidad de algunos productores de cámaras para destacar las ventajas de sus respectivos modelos, en especial la ventaja de la versatilidad, para lo cual publicaron trabajos de fotógrafos amigos. Así, el entusiasta fotógrafo amateur PAUL WOLFF mostraba con ejemplos demostrativos las múltiples posibilidades de uso de la Leica. En el décimo aniversario de la introducción en el mercado de la citada marca publicó el libro *Mis experiencias con la Leica*,[54] que contenía un buen número de fotografías *live*. Finalmente Wolff abandonó por completo su profesión de médico para dedicarse plenamente a la fotografía, y junto con ALFRED TRITSCHLER montó un estudio fotográfico no sólo dedicado a los usuales retratos, sino también a reportajes industriales dinámicos y de gran éxito.

También merecen citarse algunas revistas que supieron emplear con gran acierto a los fotógrafos para realizar reportajes. En el caso de Alemania, durante

los años veinte y principios de los treinta fue ante todo la tradicional *Berliner Illustrierte Zeitung,* fundada ya en 1890, que en el periodo indicado realizó una labor pionera bajo la dirección de su redactor-jefe Kurt Korff, así como la *Münchner Illustrierte Presse,* cuyo redactor-jefe era Paul Feinhals.[55] Para estas dos revistas trabajaban, aparte de Salomon, Weber y Eisenstaedt, reporteros gráficos luego tan conocidos y famosos como WALTER BOSSHARD, los hermanos GEORG y TIM N. GIDAL, FELIX H. MAN, el discípulo de la Bauhaus UMBO (Otto Umbehr), KURT HUTTON (Hübschmann), MARTIN MUNKACSI, así como ANDRÉ KERTÉSZ (fig. 68), quien sin embargo publicó pocas series de reportajes en aquellos años. Todos ellos imponían a sus reportajes gráficos su propio estilo personal y sus preferencias. En el caso de Hutton predominaba una cierta alegría de vida, Bosshard subrayaba la aventura, los hermanos Gidal investigaban el amplio espectro del mundo de las aventuras, Salomon apreciaba la sugestiva atmósfera de los acontecimientos políticos, Weber la crítica social, y Munkacsi la dimensión de la belleza poética de cada fotograma. Aparte de estas revistas famosas, es preciso citar también a la *Arbeiter Illustrierte Zeitung,* que con gran com-

67. Arthur Rothstein, *Tormenta de arena,* Cimarron Country (Oklahoma), 1936.





68. André Kertész, *A orillas del Sena*, 1926.

prensión para la información gráfica moderna reservaba amplios espacios a las fotografías de documentación social.

La revista mensual soviética *UdSSR im Bild* introdujo aproximadamente en la misma época no sólo una fotografía *live* realmente moderna, sino también un *layout* muy original. Con el reportaje gráfico "Un día en la vida de la familia Fillipov", realizado por Max Alpert y Arkadi Shaichet, la citada revista demostró una moderna comprensión para la comunicación gráfica de los acontecimientos cotidianos.

Con la subida al poder de los nazis, las revistas ilustradas alemanas quedaron estancadas, y el centro de gravedad de la moderna fotografía periodística se trasladó a Estados Unidos, donde en 1936 fue fundada la famosa revista *Life*, y a Inglaterra, que contaba con dos importantes revistas: *Picture Post* e *Illustrated*. Algunos emigrados alemanes, como por ejemplo Alfred Eisenstaedt y Kurt Hutton, pusieron su anterior experiencia al servicio de estas revistas.

Puede afirmarse categóricamente que la elección del momento apropiado o incluso del "instante decisivo" para la fotografía cuya contemplación debía dar una impresión dinámica, contribuyó de forma decisiva a la formación de la fotografía *live*. Willi Baumeister dio más tarde una acertada definición de la esencia de la fotografía *live*: "El fotógrafo transforma el movimiento de la vida en el reposo de la forma. El contemplador de una fotografía transforma por su parte, gracias a su fuerza imaginativa, el reposo de la forma en vida en movimiento."[56]

Teoréticamente el análisis de la correcta elección del momento para la reproducción más expresiva de un acontecimiento incluso puede remontarse hasta una idea expuesta por Gotthold Ephraim Lessing en su *Laocoonte*, a pesar de que dicha obra fue escrita mucho antes de la invención de la fotografía. Según Lessing, para la reproducción resulta mucho más apropiado un instante antes de la culminación del acontecimiento que la culminación misma, puesto que de esta forma el contemplador está obligado a imaginarse el paso siguiente. Y la ilusión que de aquí nace, produce la ilusión de movimiento.

Ya las primeras fotografías *live* hicieron pensar que la captación del momento óptimo constituye un requisito imprescindible del medio fotográfico. Debido a ello, todas las contribuciones de aquella época fueron muy provechosas para el ulterior desarrollo de la fotografía y para la consideración de sus criterios específicos.

6. El fotomontaje

El fotomontaje poseía ya una larga tradición, puesto que ya a mediados del siglo XIX se empleaba para motivos de complicado escenario, no plasmables directamente con ayuda de la técnica de aquella época. Por regla general, el tiempo de exposición de tales fotografías era normal; sólo en algunos casos excepcionales se daban razones puramente técnicas para el fotomontaje. Se trataba ante todo de superar grandes diferencias de contraste y de obtener una gran profundidad de campo. Así, un montaje se hacía necesario, por ejemplo, cuando había que realizar una fotografía desde un interior con una ventana que mostraba un paisaje; a este fin se montaban dos fotos, para lo cual los negativos se cubrían parcialmente con pintura opaca y luego se sobreponían ajustándolos. Sólo un técnico podía descubrir que una copia fotográfica había sido obtenida de esta forma.

En otros casos se sobreponían nubes en una foto de paisaje, o bien se pintaban partes siluetadas. En oposición a

estas fotografías, que en definitiva no querían representar otra cosa que vistas completamente normales, los fotomontajes no negaban en absoluto su proceso de elaboración a base de montajes. Como dijo acertadamente Otto Croy, de esta forma se liberaba la rigidez del motivo.[57] El fotomontaje permitía suponer que con su ayuda el fotógrafo era capaz de estructurar el cuadro no sólo formalmente, sino también de dejar curso libre a su fantasía para expresar determinadas ideas en su obra. Tales concepciones del fotomontaje podían lograrse técnicamente con ayuda de tres métodos:

El procedimiento más sencillo consistía en una técnica de collage con ayuda de unas tijeras y pegamento. Del montaje así obtenido al final se sacaba una nueva fotografía, con lo cual era posible obtener cuantas copias se desearan.

Bastante simple era también el "montaje" consistente en impresionar repetidas veces un mismo negativo, lo cual solamente requería una adecuada capacidad de cálculo para saber cómo había que superponer las imágenes en la cámara. Pronto se vieron las ventajas de trabajar con fondo negro –que daba en el negativo una superficie lisa transparente– o resguardando alternativamente determinadas partes del campo visual.

El método más exigente consistía en el montaje de dos o más negativos durante el proceso de ampliación, que eran copiados sucesivamente en el mismo papel positivo. En la fase final, después del revelado del papel positivado, era usual que el fotógrafo tuviera que corregir las líneas de corte entre las diferentes partes de la imagen con ayuda de un reductor y un pincel.

La iniciativa de una aplicación artística concreta del fotomontaje partió del grupo berlinés del movimiento dada, en torno a RAOUL HAUSMANN, HANNAH HÖCH y GEORGE GROSZ, quienes aplicaron ante todo el método de recortar y encolar fotografías como método de articular su provocativo anti-arte. A menudo se trataba incluso de un proceso de trabajo que hoy describiríamos como una especie de "técnica mixta", pues aparte de los elementos fotográficos procedentes de copias originales e impresas, en las citadas obras experimentales también aparecían fragmentos de textos impresos y diversos retazos de papel, y en ocasiones la obra entera era completada todavía por medio del dibujo.

Muchos historiadores del arte califican a Raoul Hausmann de padre del fotomontaje artístico.[58] Este método lo descubrió durante unas vacaciones en Usedom, donde la tabernera tenía una tabla en la que había pegado fotos de sus hijos en uniforme y con diversos símbolos nacionales.[59] Debido a este montaje casualmente descubierto, en otoño de 1918 comenzó con el fotomontaje como principio de configuración artística. En contra de esta opinión generalizada, Alfred Durus[60] afirma que los primeros fotomontajes los creó JOHN HEARTFIELD ya durante la guerra y con el fin de evitar la censura militar, que prohibía cualquier posibilidad de opiniones críticas en la correspondencia. Durus pretende que Heartfield evitó la censura "montando" sus cartas con ayuda de recortes de periódico, de fotografías y de dibujos.

Después de la Primera Guerra Mundial, Heartfield aplicó el fotomontaje primordialmente como instrumento de sátira política. Así, empleó unas composiciones de efecto paradójico para combatir al nazismo (fig. 69). Muchas de sus obras fueron publicadas en la *Arbeiter Illustrierte Zeitung,* donde colaboraba regularmente. En este marco creó también montajes en los que plasmó los ideales acerca de un mejor futuro (fig. 70).

Durus no considera el término "fotomontaje" especialmente acertado, dado que montaje asocia a este método unas ideas mecánicas y, por lo tanto, técnicas, lo cual no se corresponde con las posibilidades creativas que Heartfield tan bien supo aprovechar.

69. John Heartfield, *La hora de los fantasmas,* 1930 (Col. Akademie der Künste, Berlín RDA).

70. John Heartfield, *La visión de Lenin se hizo realidad,* 1934 (Col. Akademie der Künste, Berlín [RDA]).

Algunos miembros del grupo dada berlinés, sin embargo, no supieron discernir tan claramente entre la aplicación de la fantasía artística y la técnica. Incluso afirmaron que se sentían casi como "ingenieros creativos", lo cual pusieron también de manifiesto en su predilección por vestir monos de trabajo.[61]

Las posibilidades que el fotomontaje ofrecía para la plasmación visual de concepciones fantásticas fue el motivo de que muy pronto lo adoptaran también los fotógrafos surrealistas o influidos por el surrealismo, pues de esta forma los llamados cuadros oníricos eran fáciles de conseguir y el artista no se veía obligado a recurrir sólo al principio del *objet trouvé.* Esta es la razón de que muy pronto aparecieran fotomontajes al estilo de los collages en las obras de MAX ERNST y PAUL ELUARD. KAREL TEIGE creó una magnífica serie de montajes surrealistas, en la que aparecían confrontados torsos de desnudos femeninos con edificios de grandes metrópolis, formaciones de la naturaleza y sustancias inorgánicas. Muchos de tales impulsos siguieron vivos hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

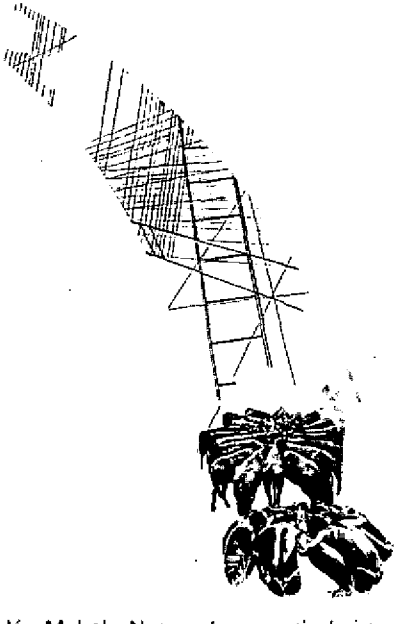
También LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY vio en el fotomontaje una nueva vertiente para el trabajo creador. Alabó los tempranos intentos de los dadaístas tendentes a provocar, manifestar y experimentar ópticamente por medio del montaje.[62] Él mismo, sin embargo, perseguía unos fines distintos con su técnica de unión entre diversas partes de cuadros para formar una obra nueva, técnica para la cual acuñó el término *fotoplástica.* La diferencia esencial con el fotomontaje dadaísta consistía, en su opinión, en que la fotoplástica poseía un claro centro óptico del cuadro, que permitía una visión clara de conjunto, a pesar de que el cuadro a menudo constaba de diversas superposiciones ópticas y mentales (fig. 71). Moholy-Nagy comparó esta estructura del cuadro con una fuga en música o bien con la disposición de una orquesta, estructuradas ambas por superposiciones más o

menos numerosas, a pesar de lo cual ofrecen, en su conjunto, un sentido muy claro. Esta teoría documenta también parte de las ideas de la Bauhaus, que buscaba unos principios de estructuración fijos en todas las esferas del arte. A pesar de algunas semejanzas entre sus propios montajes y los de los surrealistas, la metódica de Moholy-Nagy estaba muy alejada –basada en un orden conceptual– del principio del azar defendido por los surrealistas.

El ejemplo de Moholy-Nagy fue seguido, en el campo del fotomontaje, por numerosos discípulos de la Bauhaus, entre los cuales resulta notable la aportación de HERBERT BAYER, quien en 1921 ingresó como estudiante en la Bauhaus de Dessau, donde en 1925 fue nombrado profesor de tipografía y publicidad (fig. 72).

También PAUL CITROËN, quien estudió en Dessau desde 1923, se orientaba por las enseñanzas de la Bauhaus.

72. Herbert Bayer, *El urbanita solitario, c.* 1930 (Col. Otto Steinert, Essen).

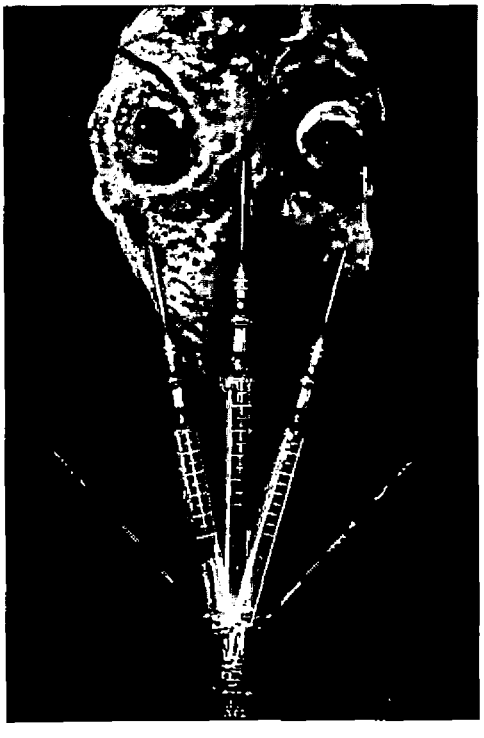


71. László Moholy-Nagy, *Los particularistas,* 1927 (Col. fotográfica del Museo Folkwang, Essen).

Ya con anterioridad, en 1919, Citroën había creado en Amsterdam algunos montajes con escenas urbanas,[63] que sin embargo sólo alcanzaron su culminación en los montajes de "metrópolis" de su época en la Bauhaus (fig. 73).

Muy a menudo los fotomontajes fueron empleados para sobrecubiertas de libros. La editorial Malik, de Berlín, fue una de las primeras que hizo uso de esta nueva posibilidad. Colaboraban con frecuencia para esta casa John Heartfield y otros dadaístas.

El fotomontaje fue de importancia fundamental para los grafistas, puesto que con su ayuda era posible ampliar la comunicación del contenido de determinadas opiniones con la foto. Como ejemplo de esta combinación de dos fotos puede servirnos la obra de *Die Schnulze,* de



73. Paul Citroën, *La metrópoli, c.* 1923 (Col. fotográfica del Gabinete gráfico de la Universidad de Leiden, Países Bajos).

74. Heinz Hajek-Halke, *Canción pegadiza* (dos negativos ampliados como *sandwich*), años veinte.

75. Emanuel Sougez, *Toxicomanía,* 1930 (Bibliothèque Nationale, París).

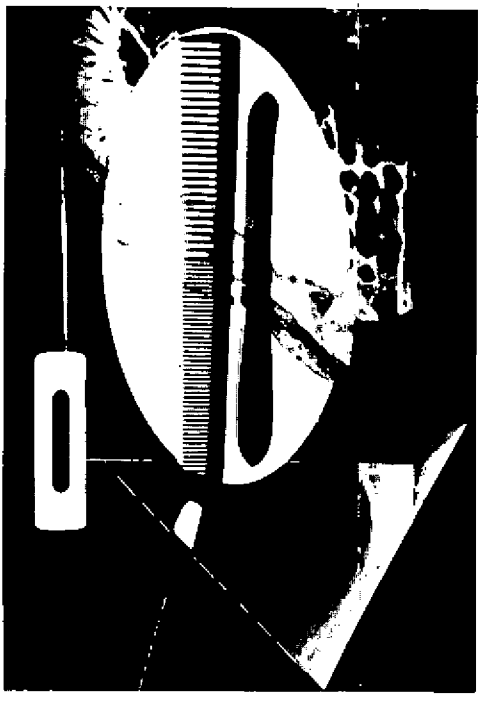
HEINZ HAJEK-HALKE (fig. 74). Para fines parecidos fueron utilizados a veces, con gran éxito, montajes de visiones oníricas, como en el caso de la obra titulada *Toxicomanía,* original de Emanuel Sougez (fig. 75).

Los grafistas del periodo de entreguerras lograron algunos montajes de alto nivel y carácter ejemplar para el futuro, dado que fueron realizados por pintores-fotógrafos. En tales casos se complementaban los elementos fotográficos con los elementos gráficos, gracias a lo cual contenido y forma pudieron ser tratados de manera más libre (fig. 76). Es un hecho que el fotomontaje aportó a la ilustración de libros y al cartelismo de los años veinte y treinta unos nuevos impulsos vivificadores, que enriquecieron enormemente el repertorio artístico de este medio.

76. Alexander Rodtschenko, fotomontaje para un libro de Maiakovski, 1923 (Col. Lubomir Linhart, Praga).

7. Fotogramas

En la investigación de técnicas fotográficas, algunos artistas no dejaron escapar la oportunidad de crear obras directamente sobre el papel fotográfico. Esta técnica fue descubierta, de hecho, por una casualidad, que Man Ray describe en su biografía.[64] Al revelar unos positivos, por error un trozo de papel no impresionado cayó en la cubeta de revelado. Cuando Man Ray se percató de ello, sacó el papel estropeado y, sin pensar en lo que hacía, lo colocó junto a un embudo de vidrio, una probeta y un termómetro. Al encender la luz, comprobó con sorpresa que en el papel humedecido por el líquido revelador iba formándose gradualmente una imagen de sombras. Este descubrimiento casual significó el nacimiento del primer fotograma, si prescindimos de los ya antiguos ensayos de Fox Talbot, en el siglo XIX, con los llamados *photogenic drawings.* Man Ray se entregó de inmediato a experimentar las variaciones que permitía su invento. La diversidad de resultados fue tan grande, que ya en 1922 publicó la primera carpeta con doce fotogramas –que él denominaba *rayografías* o *rayogramas*– bajo el título de *Les Champs délicieux.* La introducción a dicha serie la escribió Tristan Tzara. Al don inventivo de Man Ray le debemos que cada rayografía suya representa una solución fundamentalmente distinta. Las diferencias en la configuración de la obra dependían ante todo de la naturaleza de las cosas colocadas delante

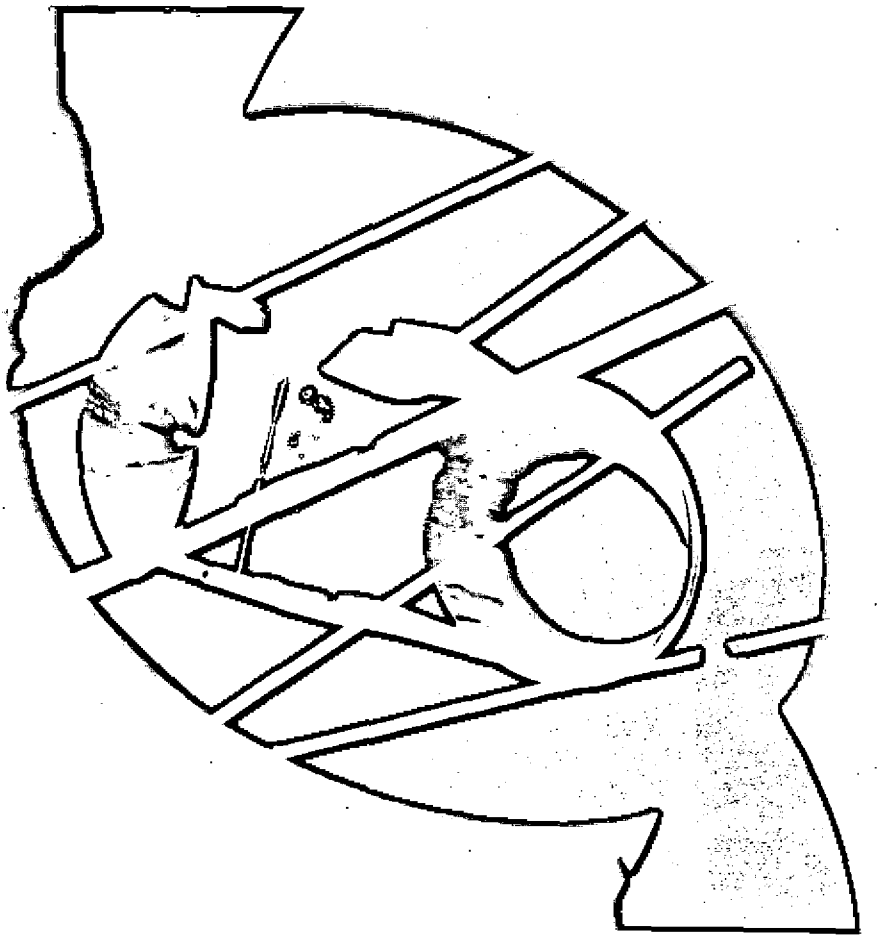


77. Man Ray, Del portafolio *Les Champs délicieux*, 1922 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

78. Man Ray, Del portafolio *Les Champs délicieux*, 1922 (Col. Museo de Artes Decorativas, Praga).

del papel fotográfico. Así, por ejemplo, unos objetos muy delgados –como un peine o un cuchillo– se reproducían en forma de siluetas y resultaba relativamente fácil comprobar su identidad (fig. 77). Por el contrario, la reproducción de objetos marcadamente tridimensionales resultó casual, puesto que sus contornos se mezclaban en parte con sombras proyectadas (fig. 78).

También László Moholy-Nagy se ocupó detenidamente de los fotogramas. A diferencia de la forma lúdica que llevó a Man Ray a la citada técnica, los ensayos de Moholy-Nagy se basaban sobre fundamentos teóricos.[65] Porque resulta que partía del supuesto de que la fotografía es la configuración con la luz. De esta convicción correcta dedujo luego que el instrumento propiamente dicho del procedimiento fotográfico no es la cámara, sino la capa fotosensible. Debido a esta interpretación, Moholy-Nagy se sintió autorizado a utilizar la capa fotosensible directamente, sin intervención de la cámara. Gracias a este método nacieron obras de una fuerza de irradiación pura, desmaterializada. De esta forma se aprovechó mucho mejor el efecto de la luz, porque los contrastes de los grises de diversa gradación, que fluían entre sí, despertaron una vivencia óptica de inmediatez, que podía ser captada por cualquier persona sin necesidad de ninguna referencia material (fig. 79). Por regla general, Moholy-Nagy realizaba sus fotogramas en papel para copias directas, puesto que quería dirigir personalmente el proceso por el cual en muy breve tiempo los contornos de los objetos, con sus sombras, se constituían en superficies claras sobre fondo oscuro. Experimentó muchas variantes, entre ellas también fotogramas de objetos transparentes, como por ejemplo cristales, vidrio,



79. László Moholy-Nagy, fotograma, *c.* 1930 (Cól. Otto Steinert, Essen).

velos, redes, etc. Debido a ello, en lugar de siluetas duras y claramente delimitadas obtenía unas formas con valores de claridad sútilmente gradadas. Gracias a tales experiencias, Moholy-Nagy se atrevió a afirmar que el efecto de la luz en el fotograma era completamente manipulable.

Los esfuerzos de Moholy-Nagy de investigar la aplicación del fotograma de la forma más polifacética posible le llevaron a ensayos artísticos con radiogramas, que solía realizar con la colaboración del doctor Moses, de Dessau.[66] Y entonces estableció, con razón, la tesis de que la radiografía también es un fotograma, es decir, una imagen fotográfica creada sin mediación de cámara alguna. Sus ensayos le permitieron contemplar el interior de los objetos escogidos. Las obras así obtenidas poseían una enorme fascinación que, a diferencia del ya conocido efecto de los contornos exteriores, se basaba en la fuerza de atracción de los contenidos ocultos. Debido a ello, tales imágenes incluso podían ser muy fructíferas para una moderna concepción publicitaria.

La técnica del fotograma también era susceptible de ser combinada

80. Heinz Hajek-Halke, proyecto para un folleto de prevención de accidentes. Fotografía normal con cáscara de plátano impresionada sobre losa de piedra; figura femenina con plantilla; perro con correa, fotograma.

con el montaje "fotografías clásicas". Este proceso se realizaba técnicamente mediante la ampliación de un negativo sobre un papel encima del cual había estado colocado antes algún objeto. Un método parecido lo utilizó, por ejemplo, Heinz Hajek-Halke para sus experimentos (fig. 80). Una cámara también podía registrar luces y sombras dispuestas a gusto del fotógrafo y proyectadas sobre una superficie. Si bien en este caso no se trataba de la técnica del fotograma –es decir, de la "fotografía sin cámara"– ambos métodos estaban emparentados por la idea. El fotógrafo podía controlar con gran exactitud el efecto de la luz y manipular la disposición de los diversos objetos colocados en los haces de luz todo el tiempo que necesitara para obtener las formas deseadas. También en este caso los resultados obtenidos semejaban más o menos cuadros no figurativos, cuyo contenido creador estaba en las formas de la composición. La citada forma de trabajo la utilizó de modo bastante intensivo Jaromir Funke (fig. 81), quien admitía que obtenía sus obras con ayuda de técnicas fotográficas –es decir, con la cámara y con la capa fotosensible–, por lo que podía declararlas como "fotografías". El fotograma logró encontrar, como las demás técnicas especiales fotográficas, un amplio campo de aplicación en el grafismo publicitario. Debido a ello, Moholy-Nagy valoró muy alto su importancia precisamente en la instrucción pedagógica de las posibilidades de los procedimientos fotográficos: "El que en la realización de fotogramas sin cámara haya logrado conquistar el sentido de la escritura

81. Jaromír Funke, *Luces y sombras, c.* 1927.

de la luz, podrá después utilizar de forma mucho más versátil la cámara." Esta interpretación ha conseguido mantenerse hasta nuestros días, puesto que algunos autores fundaron sus libros didácticos de la composición básicamente en el fotograma.[67,68]

8. Técnicas de laboratorio no usuales

Al hablar de "técnicas no usuales" nos referimos a aquellos métodos que se apartan del procesado normal de negativos/positivos. Muy a menudo, tales métodos fueron elaborados primero por científicos o inventores, y sólo más tarde aprovechados para fines artísticos. Este aprovechamiento tardío se ve claramente en el caso de la pseudoinsolación inventada ya en 1860-1862 por Armand Sabattier.[69] La pseudoinsolación está basada en el hecho de que la exposición ulterior de un negativo sobre la placa de colodio húmeda, durante el revelado, lleva a la inversión de los valores de los tonos. Sabattier quiso utilizar este método para la obtención directa de positivos en la placa vidrio, lo cual exigía sin embargo el conocimiento del momento exacto en que el negativo a revelar debía ser proyectado. Porque con una exposición demasiado breve sólo se lograba una inversión parcial.

En la segunda mitad de los años veinte Man Ray descubrió la aplicación de la pseudoinsolación (o, como se suele decir hoy en día, el efecto Sabattier) a la moderna fotografía artística, si bien buscaba intencionadamente una inversión parcial de los valores de los tonos. De esta forma los contornos se subrayaban de forma muy clara, lo cual hacía que el motivo resaltara todavía más sobre el fondo. Pero según la amplitud de la inversión, se podía aminorar la representación plástica de algunos objetos, lo cual permitía conferirles un aspecto pictórico plano.

Man Ray ensayó la pseudoinsolación incluso en el revelado de diapositivas. De esta forma obtenía un positivo con valores de tonos de un negativo, en donde la pseudoinsolación provocaba una más fuerte alienación de la realidad.

Muy pocos fueron los fotógrafos que ensayaron tantas técnicas diferentes como Man Ray. Gracias a su atrevida curiosidad y su desbordante fantasía, utilizó más tarde también otras técnicas desacostumbradas, como por ejemplo la granulosidad expresamente producida, la distorsión conseguida por inclinación de la ampliadora, así como el efecto de relieve, logrado mediante la ampliación conjunta de un nega-

82. Josef Ehm, *Desnudo con efecto Sabattier, c.* 1940.

tivo con una diapositiva ligeramente desplazada de densidad menor.[70] Los procedimientos iniciados por Man Ray inauguraron para los demás fotógrafos un sinnúmero de posibilidades. Pero, por regla general, sólo se ocupaban de pasada de tales técnicas, porque debido al carácter chocante de las fotografías así obtenidas, podía existir el peligro de un pronto cansancio ante un exceso de tales experimentos.

La pseudoinsolación se impuso, ante todo, en el retrato fotográfico. Pero sus efectos fueron todavía mayores en la fotografía de desnudos, dado que una cierta alienación relativaba la desnudez de la modelo y reducía así decentemente el efecto erótico, como nos lo prueba la fotografía de Josef Ehm (fig. 82). Con la pseudoinsolación apareció en la fotografía un nuevo medio estilístico basado en gran parte en métodos físico-químicos.

A causa de su acentuación de los contornos, la pseudo-insolación ya fue empleada durante los años treinta para fines publicitarios,[71] puesto que gracias a este método podía evitarse frecuentemente los retoques para la reproducción de imprenta.

9. La Bauhaus y la fotografía

Como es sabido, en su calidad de Escuela Superior de Creatividad, la Bauhaus fue un centro de formación para arquitectos y pintores, instalada primero en Weimar y posteriormente en Dessau, donde Walter Gropius había construido un edificio a propósito. Como primer director del centro, Walter Gropius procuró crear para esta institución –a semejanza de las logias medievales– un colectivo de trabajo integrado por los artistas de las más diversas ramas profesionales. En la selección de los distintos pedagogos tuvo ante todo en cuenta su actitud progresista ante la actividad creadora, gracias a lo cual pudo reunir en torno suyo a personalidades pioneras que abrieron nuevos caminos en sus respectivas profesiones. Entre ellos, László Moholy-Nagy, por ejemplo, y discípulos como Herbert Bayer y Paul Citroën se caracterizaron por su actitud progresista para con la fotografía moderna.

La mayor parte de las conquistas de los citados artistas en el campo de la fotografía ya han sido descritas aquí, por lo que una referencia especial a las actividades de la Bauhaus podría parecer superflua. Sin embargo, está plenamente justificada por la concepción de la Bauhaus como creadora de un estilo. Fue ante todo László Moholy-Nagy quien, personalmente, ensayó los más diversos géneros y técnicas de la fotografía con la finalidad de comprender los límites de este medio. Su inquebrantable convicción del significado artístico de la fotografía resulta tanto más interesante por cuanto durante el periodo de su actividad en la Bauhaus, la citada institución no disponía de ningún departamento autónomo dedicado a esta materia. Sólo después de su marcha, WALTER PETERHANS (fig. 83) inauguró en 1929 un taller de fotografía.

En sus estudios teóricos sobre el sentido de la fotografía, Moholy-Nagy profundizó más en la materia que la mayoría de sus contemporáneos. Resultó especialmente meritorio que en su libro *Malerei, Fotografie, Film* analizara el papel que la fotografía moderna puede alcanzar en combinación con la tipografía adecuadamente aplicada.[72] La concepción básica de Moholy-Nagy reflejaba claramente el espíritu de la Bauhaus, puesto que se esforzaba por encontrar una fundamentación dialéctica de la fotografía a partir de las necesidades sociales. Así, en la citada publicación estableció

83. Walter Peterhans, sin título, 1936 (Col. Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen).

la tesis de que "cada época tiene su propia actitud óptica". Nuesta época: la del cine, de la publicidad luminosa, de la simultaneidad de los acontecimientos perceptibles por los sentidos. Ha creado para nosotros una nueva base de trabajo, en constante desarrollo también en la tipografía. La tipografía de Gutenberg, que llega casi hasta nuestros días, se mueve exclusivamente en dimensión lineal. Por medio de la intervención del procedimiento fotográfico se amplía a una dimensionalidad nueva, hoy conocida como *total*. Los trabajos de partida para ello fueron realizados por revistas ilustradas, carteles publicitarios e impresos de remiendo."[73]

Moholy-Nagy incluso intentó introducir una nueva denominación para una fotografía reproducida y combinada con texto, acuñando el término "tipofoto". Expuso su proyecto de la siguiente manera: "¿Qué es un tipofoto? La tipografía es una comunicación configurada en forma impresa. La fotografía es la representación visual de lo ópticamente aprehensible. El *tipofoto* es la comunicación visualmente mejor elaborada".

Si bien la expresión "tipofoto" no logró imponerse, las ideas de Moholy-Nagy fueron proseguidas tanto en la teoría como en la práctica. La aplicación práctica estaba indudablemente relacionada con la prensa ilustrada, que precisamente en Alemania alcanzó durante la segunda mitad de los años veinte y principios de los treinta

un notable nivel. Las ideas activadas por la Bauhaus para las aplicaciones de la fotografía encontraron pronto continuación en las obras de otros publicitarios alemanes. Así, PAUL RENNER acentuó la combinación de tipografía y fotografía, como puede deducirse ya del título de su libro, *Mechanisierte Grafik*. Señaló acertadamente que "la nueva fotografía, al igual que la nueva tipografía, ha obtenido su carácter moderno específico precisamente por reconocer los mecanismos de su proceso de trabajo".[74]

En 1929 Franz Roh reunió un interesante panorama de fotografías, que caracterizaban muy bien el nivel alcanzado por este medio, en su libro *Foto-Auge* (Ojo fotográfico).[75] Entre los autores de fotografías se encontraban, de las filas de profesores y discípulos de la Bauhaus, László Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Herbert Bayer y ANDREAS FEININGER. Pero más importante que el parentesco espiritual con la Bauhaus resultó la concepción de la selección de fotografías, que de forma muy consecuente perseguía las más diversas posibilidades del aprovechamiento social del medio fotográfico. Esto quedaba claramente demostrado en algunos ejemplos que mostraban la inclusión de la fotografía en la página de un libro o en un cartel publicitario (como, por ejemplo, en la obra de Jan Tschichold, quien también participó en el diseño gráfico y en la tipografía del libro). En el mismo año apareció otro libro fundamental: *Es kommt der neue Fotograf* (Viene el nuevo fotógrafo), de WERNER GRÄFF, con la colaboración de Hans Richter. A pesar de que esta obra estaba concebida de forma muy popularizadora, que por su comprensible exposición constituía un manual inconvencional para los amigos de la moderna fotografía, ofrecía también un perfil a través del amplio espectro de posibilidades de aplicación de la fotografía. De entre los artistas de la Bauhaus estaban representados Herbert Bayer, Andreas Feininger y Siegfried Giedion, si bien el libro estaba muy próximo a las ideas de Moholy-Nagy.[76]

En su calidad de institución docente, la Bauhaus también adquirió gran renombre por sus contactos internacionales. En el campo de la fotografía cabe citar a este respecto a EL LISSITZKY, dado que se convirtió en pionero con sus trabajos fotográficos sobre tipografía. Su amistad personal con Moholy-Nagy posibilitó que también sus ideas pudieran ser difundidas en la Bauhaus.

10. La fotografía de guerra

El estallido de la Segunda Guerra Mundial se produjo en un periodo en que la concepción de la fotografía *live* era ya algo usual, y en que la plasmación de acontecimientos dinámicos ya no representaba ningún problema técnico. Otro requisito importante para la evolución de la fotografía lo constituía en aquella época la importancia adquirida por las grandes revistas ilustradas, que disponían ya de amplios círculos de lectores. El interés por informaciones auténticas, capaces de mostrar condiciones de vida concretas sobre los familiares en el frente, creaban una creciente necesidad de reporteros gráficos de guerra. Pero el respeto de los deseos de la patria dio entonces lugar a diferentes

84. Robert Capa, *Soldado con fusil en el momento de ser abatido durante la Guerra Civil española*, 1938 (Magnum-Agencia Zardoya). ▷

85. Alexander Uzljan, *Flota del Mar Negro*, otoño de 1942 (Col. de la revista trimestral *Fotografie*, Praga). ▷

estilos de fotografía bélica entre los reporteros de las potencias del Eje, por una parte, y los reporteros de los Aliados, por otra.

Los atacantes deseaban que sus victorias iniciales quedaran también adecuadamente plasmadas por la fotografía, lo cual desembocó naturalmente en unas fotos que no mostraban el verdadero rostro de la crueldad bélica. Estas fotografías de carácter casi idílico no tenían nada en común con la situación real en el campo de batalla, donde morían cientos de miles de soldados. En contraste con ello, los reporteros gráficos que trabajaban al servicio de los Aliados no tenían ningún motivo para embellecer la guerra, por lo que narraban de

86. Margaret Bourke-White, *Víctimas del campo de concentración Buchenwald,* 1945 (Archivo Time-Life, Picture Agency).

forma completamente realista los acontecimientos de los que eran testigos. Algunos de ellos ya aportaban incluso una triste experiencia de España, donde la víspera de la conflagración mundial una cruel Guerra Civil había asolado el país. En primer lugar habría que citar a ROBERT CAPA (seudónimo de Andrei Friedmann), que había emigrado de Hungría. Sus fotografías plasmaban la guerra de forma realista y, a la vez, dinámica. Su instantánea del soldado caído en España, fotografiado por Capa justo en el momento en que aquél era alcanzado por una bala, ya forma desde hace tiempo parte de las grandes obras de la fotografía mundial (fig. 84). El realista reportaje gráfico de la guerra, que Capa conocía y odiaba, abarca un sinnúmero de fotografías auténticas, realizadas siempre en primera línea de los campos de batalla.

Muchos fotógrafos consideraron su obligación participar en la guerra en calidad de reporteros gráficos, a pesar de que su campo de trabajo en tiempos de paz era completamente diferente. Así, por ejemplo, el fotógrafo de modas británico CECIL BEATON no sólo llegó a hacer numerosas fotografías de las víctimas de los bombardeos aéreos en los hospitales, sino también fotos muy efectistas de la campaña de Africa.

Los fotógrafos soviéticos crearon en los años veinte y treinta, como ya se ha mencionado antes, un estilo dinámico de reportaje gráfico, que pudieron utilizar de forma consecuente durante la guerra. Junto a los reporteros gráficos ya experimentados, como por ejemplo Max Alpert, Boris Ignatovitch, BORIS KUDOIAROV, GEORGUI LIPSKEROV, IVAN SHAGIN, Arkadi Shaichet y ALEKSANDR UZLIAN (fig. 85) se sumaron fotógrafos más jóvenes, que al estallar la guerra apenas contaban treinta años. Algunos de ellos, como por ejemplo DIMITRI BALTERMANS, ANATOL GARANIN, JAKOV RUMKIN, MIKHAIL SAWIN, MIKHAIL TRACHMAN, avanzaron precisamente en aquel tiempo a los primeros puestos del periodismo gráfico de la Unión Soviética.

El término de la guerra en Europa significó también la liberación de los internados en los campos de concentración. Los sufrimientos a los que habían estado expuestos los internos afectaron muy hondamente a los fotógrafos, cuando llegaron con las tropas a esos centros de terror. Entre ellos se encontraba también la famosa reportera gráfica de la revista *Life*, MARGARET BOURKE-WHITE, que hondamente indignada por las horripilantes escenas de las que era testigo, plasmó las atrocidades de la forma más realista posible (fig. 86). En aquella época apareció en la fotografía el reportaje drástico. Su nacimiento quedó legitimado por el comprensible deseo de los reporteros, de emplear este estilo naturalista como instrumento de conmoción y advertencia a la humanidad, a la que no se podría haber comunicado con palabras la situación real de acontecimientos tan inverosímiles sin haber parecido exagerado.

11. La evolución de la fotografía en color entre 1918 y 1945

Después de la Primera Guerra Mundial fueron ante todo las placas autocromas de la casa francesa Lumière las que permitían fotografías en color. Pero muy pronto fueron complementadas por otras marcas, que utilizaban un principio parecido de retícula de grano, como por ejemplo la placa de color Agfa (más tarde "Agfacolor"). La baja fotosensibilidad (una placa de color requería aproximadamente una exposición sesenta veces mayor en comparación con un material usual para fotografías en

blanco y negro) y otros problemas técnicos impidieron la mayor difusión y el aprovechamiento social de la fotografía en color. De entre los escasos consumidores que ya durante los años veinte trabajaban de forma regular con fotografías en color, hay que citar ante todo a la revista mensual norteamericana *National Geographic Magazine*. Ya en aquella época quedaba demostrado en qué medida el color podía aumentar el vigor de un reportaje de viaje de lejanos países.

Ahora bien, los presupuestos para un verdadero desarrollo masivo de la fotografía en color sólo se dieron en la segunda mitad de los años treinta, cuando con poco tiempo de diferencia las dos grandes empresas fotográficas, Eastman Kodak y Agfa, lanzaron al mercado sus nuevas películas de varias capas con revelado cromógeno para diapositivas en color (Kodachrome y Agfacolor-Neu). La moderna industria fotográfica ya era por entonces capaz de lanzar grandes cantidades de estos materiales al mercado. Al mismo tiempo se hizo una publicidad de éxito para las nuevas películas de color. Gracias a ello miles de fotógrafos tuvieron la oportunidad de ensayar las posibilidades de la fotografía en color. La admiración que despertaban las fotografías en color era desbordante, lo cual se exteriorizaba a menudo en una cierta "ebriedad de color". Los fotógrafos buscaban con preferencia aquellos motivos que contenían todos los colores del espectro, para convencerse de que todos los colores quedaban reproducidos al natural.

Ahora bien, los fotógrafos serios se percataron muy pronto de que la fotografía *en color* no significaba "multicolor" o "chillona". De entre los primeros resultados obtenidos con la técnica en color, los más valiosos desde la perspectiva artística fueron sin duda aquellas fotos que, con su colorido apastelado, rozaban los límites con la fotografía en blanco y negro. En la práctica, esto significaba que en la foto aparecían con mayor frecuencia los tonos grises que pasaban a azul y verde, apareciendo sólo en pequeños sectores algunos elementos coloristas. También obtuvieron bastante éxito aquellas fotografías en las que predominaba claramente un solo color. Análogamente a la gradación de tonos en una foto en blanco y negro, se empleaba la escala de tonos diversamente saturados de un mismo color base, donde en el efecto final influían también bastante las diferencias de claridad.

Resulta notable que este útil aprovechamiento del medio del color ya se manifestara en algunos ejemplos de fotos contenidas en los primeros manuales sobre el trabajo con las nuevas películas de color.[77,78]

III. La evolución de la fotografía moderna a partir de 1945

1. Las condiciones para el desarrollo de la fotografía en el período comprendido entre 1945 y 1975

Durante los primeros años de la posguerra se impuso una hasta entonces desconocida demanda de bienes de consumo, debido a que el mercado de aprovisionamiento había quedado totalmente agotado en la mayor parte de países europeos por causa de la guerra. Las favorables condiciones de partida de la industria ligera despertaron también el interés por la publicidad a gran escala. Las revistas ilustradas ofrecían buena ocasión para ello, lo cual influyó a su vez muy favorablemente el aprovechamiento social de la fotografía. Otro aspecto importante fue que la fotografía activa se difundió entonces a escala inconcebible algunos años antes. Todo ello dio base a un desarrollo fructífero de las revistas fotográficas, que constituían indudablemente el mejor foro para la publicación de las buenas fotografías. Algunas de estas revistas, como por ejemplo *Modern Photography* o *Popular Photography* en Estados Unidos y *Sovetskoe Foto* en la Unión Soviética, alcanzaron pronto tiradas de varios centenares de miles de ejemplares al mes. Por último, acaso fuera todavía más significativo que pudieran aparecer revistas fotográficas profesionales, que se ocupaban exclusivamente de cuestiones artísticas y ya no se ocupaban de los consejos para aficionados. Este es el caso de la revista suiza *Camera*, actualmente dirigida por Allan Porter, y de la revista trimestral checoslovaca *Fotografie*, fundada por Václav Jírú y proseguida por Daniela Mrázková.

Siguiendo el ejemplo del Museum of Modern Art de Nueva York, que ya con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial poseía una sección de fotografía, paulatinamente también otros museos o galerías de arte decidieron establecer secciones o colecciones fotográficas. A pesar de la teoría de que una fotografía sólo es completa tras su reproducción impresa, aumentó tan considerablemente el número de coleccionistas de fotografías originales, que en muchos países abrieron sus puertas galerías privadas destinadas a vender las fotos a los coleccionistas. Como consecuencia de este creciente interés por la fotografía artística también se hizo frecuente la publicación en el mercado librero de monografías de obras de famosos fotógrafos. Lo mismo cabe decir de las exposiciones individuales de algunos fotógrafos, que luego eran comentadas adecuadamente en las correspondientes secciones críticas de los principales periódicos y revistas.

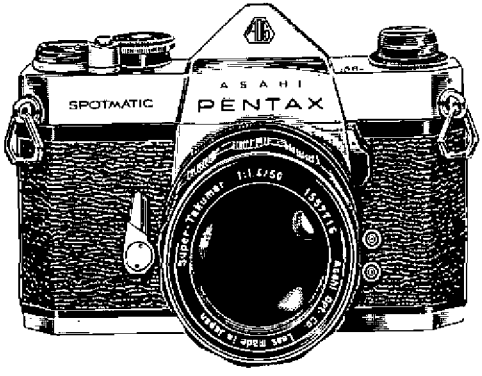
La independización de la fotografía moderna como asignatura artística autónoma pareció alcanzarse en el periodo de posguerra, lo cual quedó de manifiesto en su aprovechamiento social, como veremos más adelante.

En el análisis de las condiciones para el desarrollo de la fotografía artística hay que tener en cuenta, como siempre, el estado de la técnica, si bien después de la Segunda Guerra Mundial ésta apenas conocía ya limitaciones. Durante los primeros años de posguerra se perfeccionaron todavía más las construcciones de cámaras que habían dominado el mercado a finales de los años treinta. El interés se concentraba ante todo en las cámaras reflex de un solo objetivo. La industria fotográfica de Dresde aportó trabajos pioneros en este campo. La implantación del visor reflex permitía trabajar con la misma rapidez que con un visor directo, a lo cual había que añadir la ventaja de una observación del motivo sin formación de paralajes. Aparte de Europa, se intensificó ante todo en el Japón la construcción de cámaras reflex de objetivo único. En este país era preponderante la casa Asahi Optical Company, que ya en 1951 logró lanzar su Asahiflex.[79] Después de este prototipo, la industria fotográfica japonesa supo

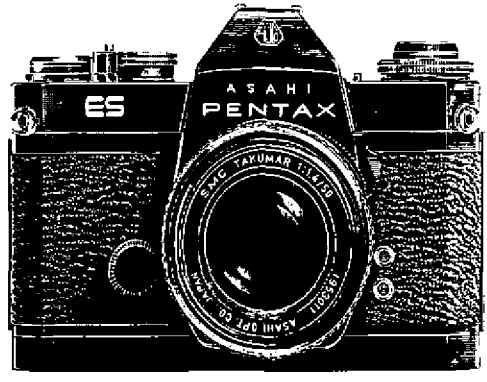
impulsar de tal forma su propia vía de desarrollo, principalmente en el campo de las cámaras reflex de un solo objetivo, que fue la que primero lanzó al mercado la mayoría de las innovaciones. Entre las más importantes mejoras cabe citar el exposímetro a través del objetivo, el llamado sistema TTL (Through The Lens: a través de las lentes). En 1964 apareció en el mercado la Asahi Pentax Spotmatic y en 1972 la Pentax ES, primera cámara reflex con control de exposición completamente automático, lo cual resultó bastante útil para un rápido empleo. Tales cámaras fueron utilizadas por su favorable manejo no sólo por los reporteros gráficos y otros fotógrafos *live*, sino especialmente por fotógrafos de la moda, que buscaban una configuración dinámica de sus obras.

La importancia de las cámaras reflex para la película de formato pequeño creció también gracias al desarrollo de numerosos accesorios nuevos. En la actualidad, la mayor parte de los modelos tiene a su disposición una buena cantidad de objetivos intercambiables, desde la óptica "ojo de pez" con un ángulo visual de 180° hasta unos teleobjetivos extremos. Además existe la posibilidad de emplear diversos accesorios para fotografías de proximidad, los cuales han contribuido a la aplicación universal de las cámaras reflex. Gracias a todas estas posibilidades, muchos fotógrafos se vieron estimulados a ensayar esta cámara reflex para fotografías con fines artísticos.

Algunos partidarios al formato pequeño siguieron sin embargo fieles a las cámaras con visor directo y telémetro acoplado. En el desarrollo ulterior de tales modelos participaron en parte las famosas industrias Leitz de Wetzlar, que con la introducción de la medición interior en la Leica M5 demostraron la actualidad de esta concepción, también por otra parte de nuevo algunas casas japonesas, que enriquecieron sus cámaras con un perfecto automatismo para el exposímetro (por ejemplo, en la Petri Computer).



Asahi Pentax Spotmatic, primera cámara reflex de un único objetivo y exposímetro interior.



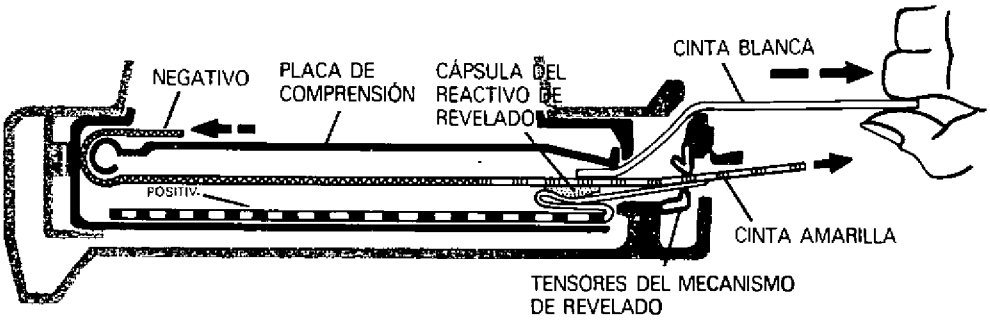
Asahi Pentax ES, primera cámara reflex con total automatismo de exposición.

En 1977 fue presentada en el mercado mundial la cámara Konica C 35 AF, primera que incluía el *Autofocus System* (abreviado AF), gracias al cual resulta posible que la nitidez de enfoque del objetivo se adapte automáticamente a la distancia del objeto a fotografiar.

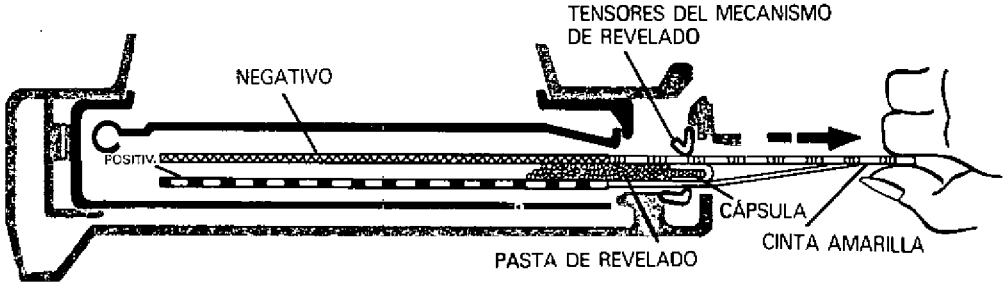
En los formatos medios también logró imponerse el principio de la cá-

mara reflex de un solo objetivo. Así, los modelos de preguerra Primarflex y Reflex-Korelle tuvieron sus sucesoras en la cámara sueca Hasselblad, la japonesa Zenza Bronica y la alemana Rolleiflex SL 66. El rápido manejo y la enorme versatilidad de tales cámaras les abrió incluso las puertas de los estudios, a lo cual contribuyó también la creciente calidad de las películas, porque hoy en día pueden obtenerse resultados igualmente buenos en el formato medio (película en bobinas) que en el antiguo formato grande (placas y película plana). Pero diversos fotógrafos consideraron excesivo el peso de estas modernas y altamente precisas cámaras en el formato medio 6 x 6, especialmente cuando trabajaban en viajes largos. Sin embargo, querían permanecer fieles a las películas en rollo, ante todo por las fotografías en color. Por esta razón en 1975 se consideró una interesante innovación la cámara reflex Mamiya M 645, de un solo objetivo y formato 4,5 x 6, cuyo peso se acercaba efectivamente al de una cámara de formato pequeño. Las cámaras para formato grande siguen prevaleciendo, sin embargo, en el campo de la fotografía en color, dado que para la reproducción por imprenta son preferibles las diapositivas grandes, debido a su mayor transparencia. A las exigencias del trabajo más dinámico se deben también algunas nuevas construcciones en el campo del tamaño grande, como por ejemplo la Fujica G690BL, la Linhoff Press, así como la Mamiya 23 Professional.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, el flash pasó a ser elemento importante de un equipo fotográfico. Estos elementos, que permitían un trabajo eficaz incluso bajo condiciones de luz desfavorables, estaban sometidos a constantes mejoras. Aparte de algunos modelos peque-



Esquema para la combinación de una capa negativa y una capa positiva en la cámara Polaroid de fotografía instantánea.



Esquema de la distribución de la pasta de revelado entre el negativo y el positivo en la cámara Polaroid de fotografía instantánea.

ños, capaces de ser montados directamente sobre las cámaras, se construyeron también dispositivos mayores para los estudios profesionales, gracias a los cuales las escenas allí montadas podían ser fotografiadas con la misma precisión que en los estudios cinematográficos.

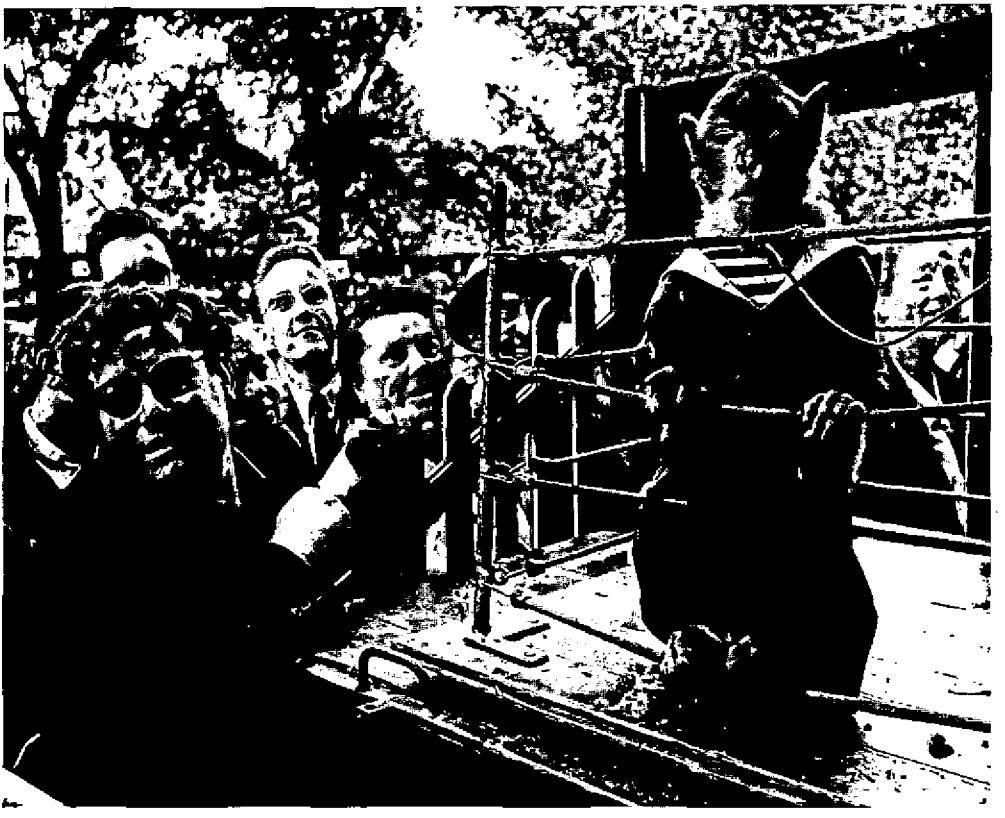
Otro nuevo apartado se inició con la aparición de la fotografía al minuto. Desde el año 1947, cuando el Dr. Edwin H. Land presentó ante la asamblea de la Optical Society of America una cámara para "fotografías al minuto" en blanco y negro, este proceso de revelado automático fue perfeccionándose constantemente, hasta que en 1959 incluso se consiguió obtener una copia positiva 15 segundos después de la exposición, y bajo unas condiciones de iluminación de un interior normal.[80] En el campo de la fotografía en blanco y negro, este proceso quedó coronado en 1974 con la producción de un material que 30 segundos después de la exposición permite obtener conjuntamente una *copia positiva* y un negativo copiable. En 1963 comenzó a emplearse el material Polacolor para fotografías al minuto en color, que también fue perfeccionándose continuamente, hasta que en 1975 salió al mercado Polacolor 2, con colores metalizados y una autenticidad de luz desconocida hasta entonces. Por otra parte, ya en 1972 salió el nuevo sistema Polaroid SX-70, que mediante una nueva cámara plegable reflex permitía obtener una copia positiva en color al cabo de 5 minutos. Esta forma de fotografiar, con la cual quedaba superada la barrera entre la idea y el resultado final, fue utilizada de inmediato por los artistas de otros campos para incluir la fotografía en su obra. Esto lo aprovecharon ante todo algunos artistas del nuevo realismo y del pop-art.

2. Del "human interest" en la fotografía live de posguerra a la exposición "The Family of Man"

Durante los primeros años de la posguerra la gente gozaba por regla general de la paz. La nueva sensación de vida y de alivio se manifestaba, entre otras cosas, por la alegría del contacto con otras personas, e incluso en una oleada de altruismo. Poco a poco se abrían fronteras entre países, que durante la guerra habían sido casi infranqueables. El interés por las formas de vida, la cultura y el nivel de conocimientos de otros pueblos apareció ante todo entre los jóvenes que, a causa de los trastornos de la guerra todavía no habían podido disfrutar de los viajes. Esta actitud ante la vida, se reflejó también en la fotografía, donde se ha convertido en un amplio campo de manifestaciones creativas bajo el denominador común de *human interest*. La popularidad del *human interest* como tema, preparó una amplia base para la publicación de tales fotos en las grandes revistas ilustradas, para cuyas posibilidades visuales se inició una especie de "edad de oro" con la aparición del huecograbado en imprenta. El enorme número de revistas de aparición semanal tuvo como consecuencia que, aparte de reportajes de actualidad, se publicaran también aquellos otros acerca de temas cotidianos. Esto constituía una especie de reto para los reporteros gráficos, porque a partir de este momento el equilibrio entre la palabra y la imagen varió sensiblemente en favor de las ilustraciones; de lo contrario, muchos lectores no habrían podido con todo el material ofrecido en una revista antes de la aparición del número siguiente.

Ya entonces se había hecho la experiencia, todavía válida hoy en día, que las fotos de acontecimientos extraordinarios, como por ejemplo una boda real, resul-

87. Werner Bischof, *Hongkong,* 1962.



88. Robert Doisneau, *Los animales superiores* ("monosabio" expuesto en una calle de París), 1954.

taban *mucho más atractivas para una revista* que las fotos de la vida cotidiana. En consecuencia, los fotógrafos dedicados a tales temas necesitaban más tiempo para su trabajo, lo cual, a su vez, llevó a una ampliación de las plantillas de fotógrafos en las diversas empresas editoras de revistas ilustradas. El famoso semanario *Life* alcanzó al final el número de treinta fotógrafos y algunas revistas europeas, como por ejemplo *Stern*, contaban temporalmente con un equipo de quince a veinte reporteros gráficos. Por otra parte, las diversas redacciones requerían cada vez más la colaboración de los fotógrafos *free-lance*, y en especial de aquellos especializados en fotografía *live*. También esta circunstancia representaba un importante impulso para el desarrollo de *este género fotográfico*. Con el fin de mejorar sus contactos con las diversas revistas y poder lograr una división del trabajo de acuerdo con sus respectivos intereses personales, algunos fotógrafos *free-lance* se asociaron para formar la sociedad "Magnum", fundada en 1947 por iniciativa de HENRI CARTIER-BRESON, ROBERT CAPA y DAVID SEYMOUR. En inglés, *magnum* significa una botella grande cuyo contenido equivale al de dos *bottles of spirit*. Al escoger este nombre, influyó la posibilidad de que por *spirit* no sólo se entendiera alcohol, sino también el espíritu, cosa muy importante, puesto que este grupo de fotógrafos de las más diversas nacionalidades quiso expresar con el nombre escogido la concentración de diversas fuerzas espirituales.[81]

89. Gordon Parks, *"I'm Going Underground"*, 1952 (Archivo Time-Life, Picture Agency).

Entre los miembros de la citada sociedad, y aparte de los fotógrafos ya citados, alcanzó especial fama el suizo WERNER BISCHOF, quien obtenía sus fotografías en el mundo entero y que en sus obras expresaba siempre un profundo amor por los hombres sencillos (fig. 87).

Dentro del círculo en continuo crecimiento de fotógrafos dedicados preferentemente a la fotografía *live*, aparecieron paulatinamente diversas tendencias de especialización en una determinada temática, donde cada cual podía plasmar mejor su personalidad. Así, por ejemplo, a ROBERT DOISNEAU le inspiraban las situaciones de carácter ligeramente humorístico (fig. 88). A pesar de sus polifacéticas actividades en el equipo fotográfico de la revista *Life*, GORDON PARKS se sintió atraído siempre por motivos sociales que hacían referencia a sus conciudadanos negros en Estados Unidos (fig. 89). El reportero gráfico británico BERT HARDY solía aparecer siempre allí donde se desarrollaban acontecimientos de trascendencia mundial (fig. 90); en este aspecto resultó ser uno de los más valientes reporteros que trabajaban para el *Picture Post* de Londres.

Diez años después de la guerra hubo ya una colección casi ilimitada de fotografías *live*. Esta circunstancia exigió casi que se hiciera un resumen de los resultados obtenidos hasta aquel momento. Edward J. Steichen era la personalidad indicada para cumplir con esta complicada tarea. En su calidad de director de la colección fotográfica del Museum of Modern Art de Nueva York se enfrentó con este atrevido proyecto y estructuró el amplio espectro de motivos de la fotografía *live* en la exposición "The Family of Man". Bajo esta temática era posible reunir todas las principales manifestaciones de la vida humana, como por ejemplo el nacimiento de un niño, la niñez, la juventud, el amor entre hombre y mujer, el matrimonio y la senectud. Con ayuda de contribuciones de diversos países, Steichen quiso mostrar que, a pesar de costumbres nacionales y ritos religiosos diferenciados, los hombres de toda la tierra son muy parecidos y que en realidad se podrían entender muy fácilmente si en lugar de buscar lo que los separa buscasen lo que los une. Esta es la razón por la que Steichen no quiso montar la exposición sobre la fama e importancia de los autores de las fotos, sino que en la selección se esforzó por combinar los efectos de las diversas imágenes de tal forma que reforzaran mutuamente el impacto en el espectador. Su concepción de la exposición constituyó sin duda un acto extraordinariamente creativo, puesto que cumplió la misión de ofrecer –sólo a base de la fotografía– una epopeya fácilmente comprensible de la humanidad. Al poco tiempo de la inauguración de la exposición "The Family of Man", el 24 de enero de 1955 fueron superados incluso los pronósticos más optimistas, dado que rompió todos los récords logrados hasta entonces en el Museum of Modern Art. A continuación la exposición fue exhibida en otras 44 grandes ciudades de Estados Unidos, así como en el extranjero. En total, "The Family of Man" fue contemplada por nueve millones de espectadores.

El valor de la exposición de Steichen dentro de la historia de la fotografía moderna es incalculable. Queda demostrado que también la selección de las fotos, precisamente en la forma de conjuntarlas, fue un enorme acierto creativo, puesto que con ello se inició algo que podríamos calificar de "arte de exponer" en el campo de la fotografía. Ahora bien, esta nueva forma de exponer no sólo resultó positiva desde el punto de vista artístico, sino que también satisfizo necesidades sociales. Así, "The Family of Man" fue capaz de atraer la atención de una amplia masa de público, incluso de aquellos círculos de personas que no suelen acudir a un museo o una galería de arte. En este aspecto, se trataba de una importantísima difusión de la cultura visual. En cuanto a los fotógrafos mismos, la acción de Streichen significó una categorización de

90. Bert Hardy, *Anciano en Inchon*, Corea, 1950.

las *posibilidades de la fotografía live*. Muchos fotógrafos resultaron tan impresionados, que decidieron fomentar personalmente futuras exposiciones fotográficas. Y esta exhibición no sólo animó a los fotógrafos profesionales, sino a miles de aficionados, que gracias a ella obtuvieron un mejor olfato y comprensión para los problemas vitales y los contactos interhumanos. Con este aspecto de la difusión de una concepción humana, la exposición "The Family of Man" sobrepasó –en su significado social– en una gran manera los límites de la fotografía.

3. Evolución ulterior de la fotografía surrealista

El surrealismo no sólo está caracterizado por una gran diversidad de manifestaciones artísticas, como ya hemos indicado, sino también por una sorprendente vivacidad, puesto que sus influencias han continuado vivas hasta el presente. En esta continuidad del arte surrealista, que ya perdura hace más de cincuenta años, también se descubren naturalmente claras evoluciones, que sin embargo respetan siempre el principio fundamental de la actividad artística surrealista, basada en la explotación del subconsciente y de las casualidades.

Inmediatamente después de la guerra los fotógrafos pudieron descubrir y retratar diversos *objets trouvés* originados por circunstancias desacostumbradas. VILÉM REICHMANN creó precisamente en aquella época –cuando las calles todavía estaban cubiertas por las ruinas de las últimas batallas– la serie "Ciudad herida", con disposiciones sorprendentemente paradójicas (fig. 91). La acentuación creativa de estructuras superficiales ricas en detalle fue bastante importante para la aplicación de influencias surrealistas en los primeros años de la posguerra. Este conocimiento fotográfico tuvo su origen, ante todo, en el nuevo realismo de la segunda mitad de los años veinte. Desde entonces tales experiencias habían sido traducidas en un método de trabajo fotográfico universalmente utilizable, de modo que también pudieron ser aplicadas en el marco del surrealismo. En esencia se trataba una vez más del *objet trouvé*, ahora descubierto en estructuras de superficie.

BRASSAÏ sorprendió en la primera mitad de los años cincuenta con una serie fotográfica sobre signos que los mendigos habían rascado en las paredes junto a las puertas de casas, para información de sus colegas. En su concepción, tales primitivos ideogramas fueron reproducidos en ampliaciones hiperdimensionales, lo cual les confirió un efecto completamente diferente, muy poético (fig. 92). Si los fotógrafos influidos por el surrealismo ya estaban entusiasmados en los primeros años por los cuadros y carteles *naïf* de los tenderetes de feria, su sentido por la poesía impresionante de la vida cotidiana quedó ampliada por estos dibujos primitivos, que debido a su insignificancia pasaron mucho tiempo inadvertidos. En ocasiones las figuraciones en la estructura de superficie eran el resultado de la extraña coincidencia de influencias casuales, donde probablemente la influencia del tiempo desempeña un importante papel en los paulatinos procesos de alteración de tales caligrafías. El sensible ojo fotográfico podía descubrir entonces –dentro de ese sistema de grietas y diferentes formas de incisiones– unas disposiciones que el fotógrafo agrupaba metafóricamente según su inspiración. Gracias a una adecuada exposición fotográfica la visión fue acrecentada todavía más en el sentido de que la fenomenalidad del objeto –del que por lo general sólo se mostraba una sección– apenas era

91. Vilém Reichmann, de la serie *Ciudad herida,* 1945.

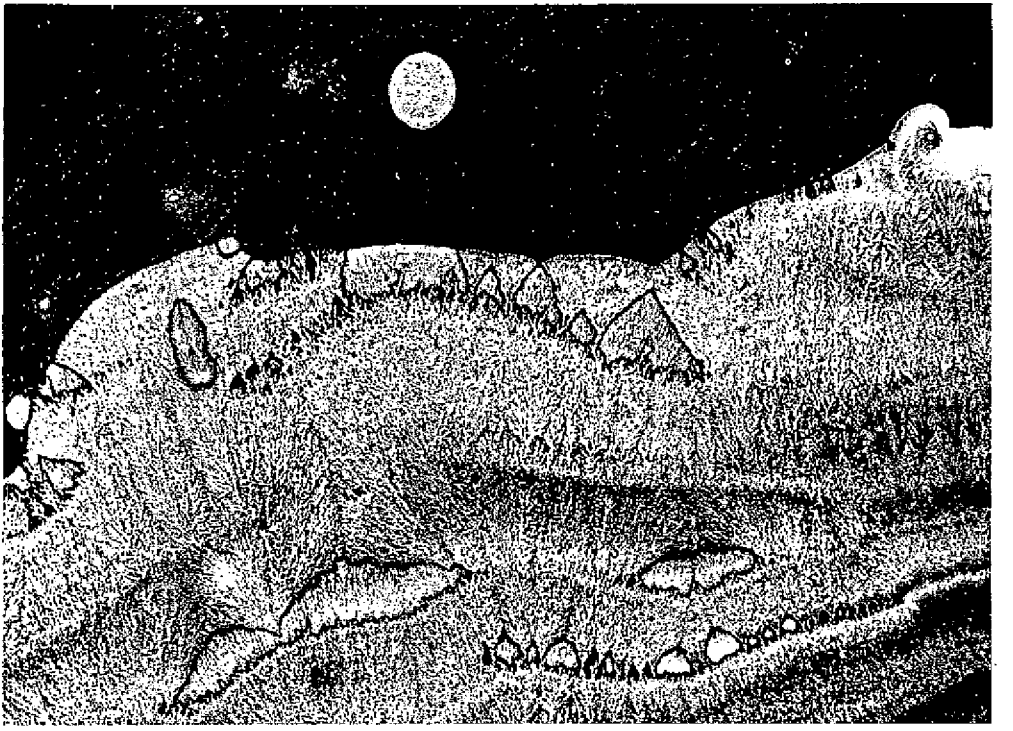
92. Brassaï, de la serie *Graffiti,* 1957.

reconocible para el contemplador de la fotografía, por lo que tenía que entregarse por completo a la concepción del fotógrafo. El sujeto surrealista encontró aquí una valoración nueva, puramente poética, como nos lo demuestra claramente el ejemplo de JEAN-PIERRE SUDRE (fig. 93).

Algunas figuras de apariencia surrealista surgieron también como producto secundario de actividades humanas. Así, algunos fotógrafos descubrieron en los restos de las talas de bosques unas visiones totalmente irreales, hasta el punto de que MARTIN MARTINČEK dedicó al tema de la madera talada (fig. 94) toda una obra.[82] También creó una secuencia parecida en torno al tema "Fenómenos lúdicos de la luz sobre la superficie de agua".

La moderna industria con sus nuevas tecnologías aporta en medida creciente nuevos tipos de desechos. Así, las acumulaciones de restos de materias plásticas de prensas de inyección pueden formar figuras fantásticas, a semejanza de las obtenidas de la tradicional fundición de plomo, y es aquí donde algunos fotógrafos descubrieron *objets trouvés* que reflejan metafóricamente la esencia de la sociedad de consumo industrial. ALOIS NOŽIČKA aporta con sus fotografías la prueba palpable de las enormes posibilidades que estos tipos de desechos pueden ofrecer a la capacidad de imaginación de un fotógrafo influido por el surrealismo (fig. 95).

La prosecución de las intenciones surrealistas en la fotografía se manifestó también en los arreglos artificiales utilizados como modelo para fotografías de visiones oníricas. Al mismo tiempo se conoció la exigencia hecha por Dalí en los



93. Jean-Pierre Sudre, *Paisaje materiográfico,* 1972.

años veinte, de que una pintura surrealista debía tener, como reflejo de una visión paranoica, la exactitud de una foto en color. Según la interpretación del cronista del surrealismo Waldberg, la paranoia significaba para Dalí un "delirio asociativo de carácter interpretante con estructura sistemática".[83] De esta actividad crítico-paranoica de Dalí surgió luego un método de conocimiento irracional, resultante de registrar críticamente las visiones y asociaciones de imágenes oníricas y alógicas nacidas del subconsciente.

La afirmación de que un pintor ha de esforzarse en reproducir la idea que tiene con las cualidades propias de una fotografía en color, muestra que este principio también es aplicable a la actividad fotográfica. El propio Dalí colaboró a menudo con diversos fotógrafos, y de esta cooperación con la fotografía nació, por ejemplo, un autorretrato de Dalí con siete muchachas desnudas en el fondo, que están colocadas de tal forma que muestran una calavera. Esta foto es obra de PHILIPPE HALSMAN (fig. 96).

En algunas ocasiones, el modelo artificial incluso requería complicadas construcciones en el estudio fotográfico. ANGUS MCBEAN, quien ya desde finales de los años treinta se ocupaba de fotos de inspiración surrealista, logró de esta manera uno de sus famosos retratos, a saber el de Audrey Hepburn de 1951.[84] Se trata en realidad de una foto publicitaria de la firma Lacto Calamine Ltd., la cual buscaba una foto "semejante a un sueño". A este fin McBean construyó un escenario pequeño con dos columnas de mármol simuladas del foro romano. Y en medio de este paisaje de

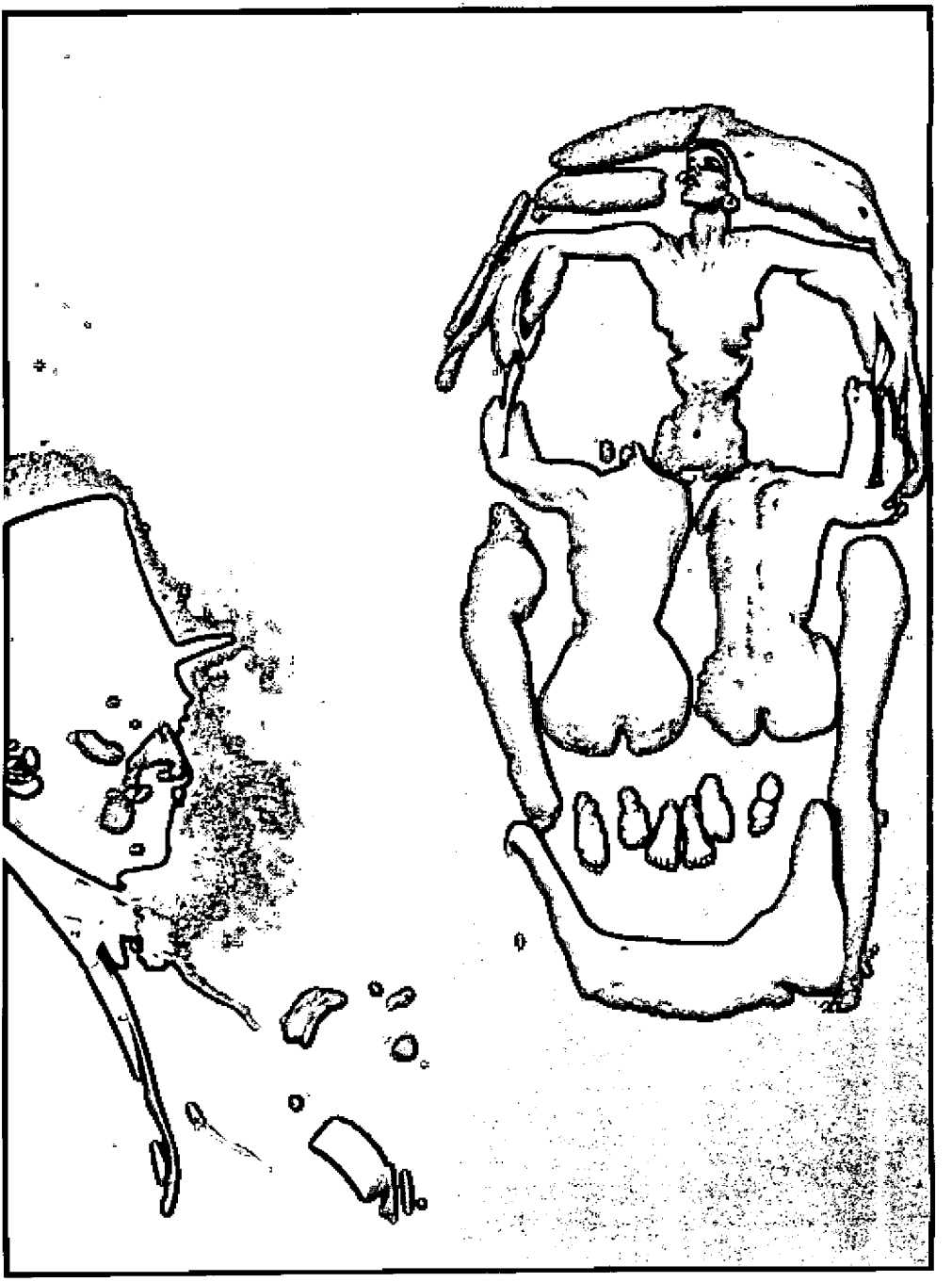
94. Martin Martinček, *Bailadora mexicana,* de la serie *Mundo inexplorado,* 1962-1963.

aspecto sobrenatural, Audrey Hepburn –de la cual en realidad sólo se veía la cabeza, al estar el cuerpo tapado por la construcción– posó con tanto éxito, que la hasta entonces apenas conocida bailarina logró gracias a esta foto un contrato que dio inicio a su carrera cinematográfica.

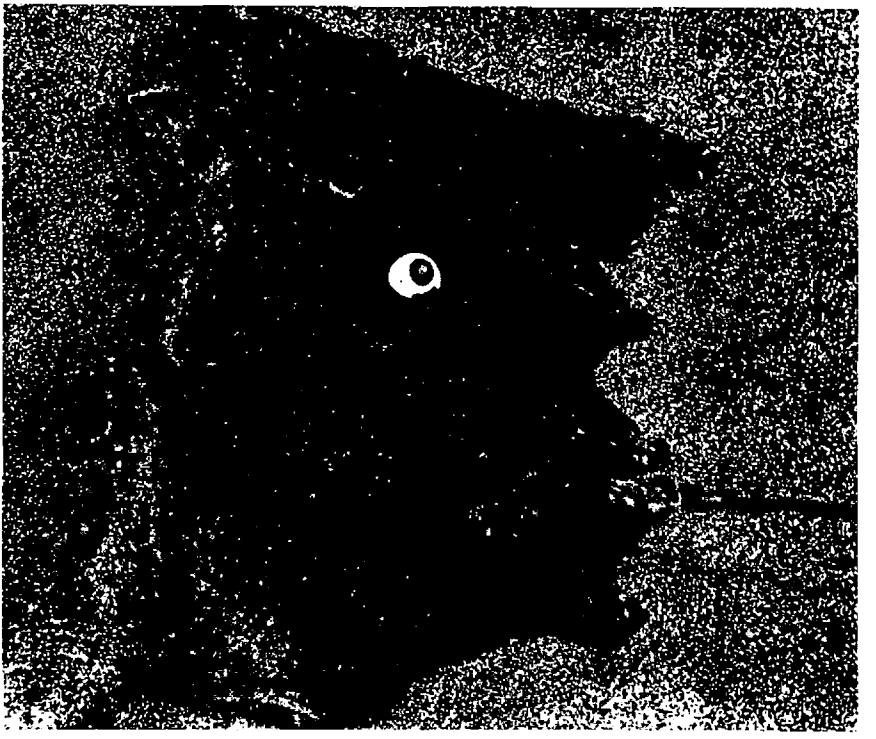
Este ejemplo demuestra lo importantes que pueden ser para el fotógrafo los más diversos objetos para conseguir –mediante combinaciones intencionadas o casuales– unas ideas asociativas en la labor fotográfica, procedimiento que también fascinó desde los años treinta a HERBERT LIST. El proceso creativo en la preparación de un modelo artificial tambien podía discurrir de forma que la primera idea surgiera en contacto directo con la realidad, es decir con el *objet trouvé.* En este caso, al fotógrafo le venía por pura casualidad la idea de cómo la disposición natural podía perfeccionarse mediante una intervención adicional. Esta combinación de un *objet trouvé* con una adición material la utilizó, por ejemplo, EMILA MEDKOVÁ en su retrato visionario (fig. 97). Completó la silueta de un perfil humano que había reconocido de forma asociativa en un trozo de papel mediante la adición de un ojo artificial.

No sólo la actividad crítico-paranoica de Dalí estimuló el método de combinación inspirativa de *objets trouvés* con ideas visionarias, pues también otros pintores surrealistas aportaron ideas muy fructíferas. Así, los experimentos de LORENZO MERLO (fig. 98) nacieron de su admiración por Giorgio De Chirico y Paul Delvaux. Tales conexiones tenían también su raíz en la biografía de Merlo, nacido en Turín, patria de Giorgio De Chirico, y que vivió en Amsterdam cuando Paul Delvaux trabajaba en la vecina Bélgica.

95. Aloix Nožička, de la serie *Testimonio complementario,* 1961.



96. Philippe Halsman, *Dalí con una calavera formada por siete desnudos,* 1951.



97. Emila Medková, *Negro*, 1950.

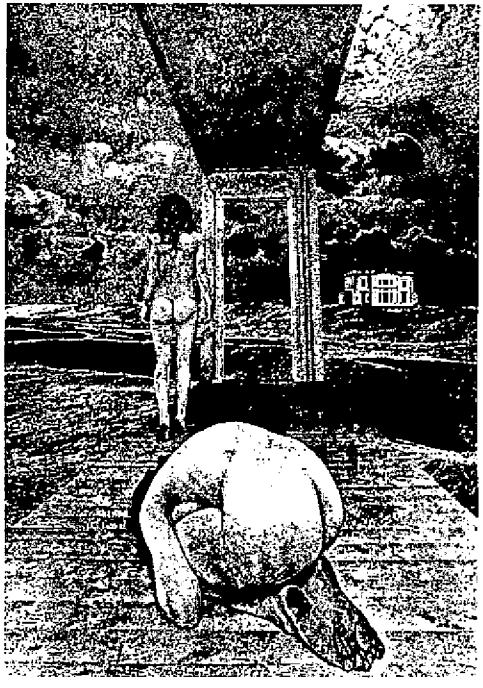
98. Lorenzo Merlo, *Ventana n.º 3.*

En las influencias posteriores del surrealismo volvió a jugar un importante papel el fotomontaje, muy perfeccionado en comparación con los métodos de preguerra. La técnica de la combinación de fragmentos de fotos fue de tal forma mejorada mediante la intervención del dibujo y el retoque, que se lograron unas composiciones de aspecto homogéneo, unitario. Este estilo lo prefirieron ante todo aquellos fotógrafos que, como REINHARD SCHUBERT (fig. 99), eran al mismo tiempo dibujantes. La granulosidad artificial de los fotomontajes facilitaba el empalme invisible entre las distintas partes y además contribuía a la impresión de que toda la onírica escena emergía de una suave neblina, como ejemplifica la foto de PAUL DE NOOIJER (fig. 100).

Pero por lo general la sencilla técnica de recortar y encolar fue sustituida por el sistema de sobrecopiar varios negativos en el momento de ampliar. El fotocolaje se había convertido entretanto en un procedimiento rápidamente realizable, de tal modo que el fotógrafo podía realizar con él las visiones oníricas que nacían en su fantasía. Por el contrario, el montaje de elementos parciales de diversos negativos en el proceso de positivado resultaba bastante más laborioso. Muchos fotógrafos preferían esta técnica, dado que durante el trabajo podían dejar rienda suelta a sus visiones y, con tales impulsos, influir en la selección y colocación de nuevos elementos. Así, al iniciar los trabajos, el fotógrafo todavía no solía tener una idea exacta del resultado final, idea que de hecho sólo se iba formando en el curso del proceso, en el que las visiones del subconsciente guiaban la forma de representación surrealista. En este juego acaso también participaba la incertidumbre sobre el aspecto final de un elemento des-

99. Reinhard Schübert, sin título, *c.* 1965.

100. Paul de Nooijer, *Punto de vista,* 1974.



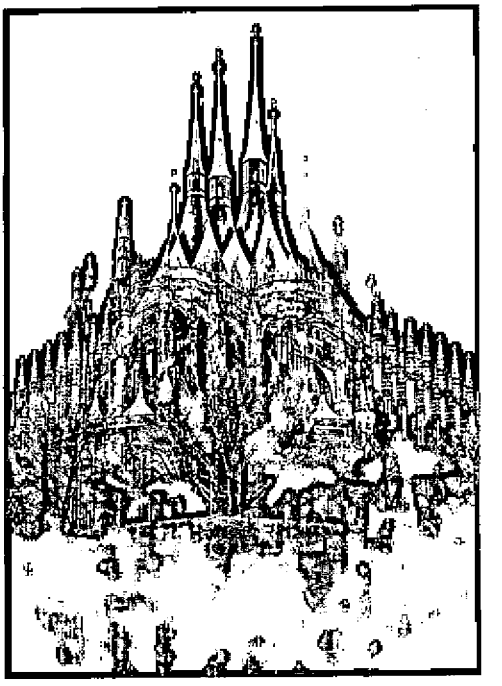
101. Jerry N. Uelsmann, *Hombre restringido*, 1961.

pués de revelado el papel. Aquí había un gran progreso frente al fotocolaje, en el cual sólo se manipulaba con elementos ya terminados.

Ya era posible aprovechar todo el amplio espectro de los fotomontajes. Así, gracias a la exacta representación estructural era posible colocar juntos, como en sueños, objetos materiales y motivos vivos. JERRY N. UELSMANN combinó, por ejemplo, una pared rugosa con un rostro (fig. 101). JAN ŠPLÍCHAL todavía fue más lejos en este aspecto, al mezclar los elementos de una escultura y de un retrato de tal forma, que ambos rostros quedan parcialmente superpuestos por elementos tanto materiales como vivos (fig. 102).

En los últimos tiempos el fotomontaje se ha ido acercando cada vez más a los experimentos de cuarto oscuro. La alienación de la realidad que se consigue de esta forma, acentúa todavía más el efecto surrealista. Así, la inversión de tonos de determinados elementos de una foto confiere unos efectos de claro de luna con ligero carácter espectral (fig. 103). Mediante la pseudo-solarización es posible añadir a los perfiles una especie de "corona", especialmente interesante en fotos visionarias, como nos lo prueba el ejemplo de VAN DE-

102. Jan Šplíchal, *Confrontación,* 1963.



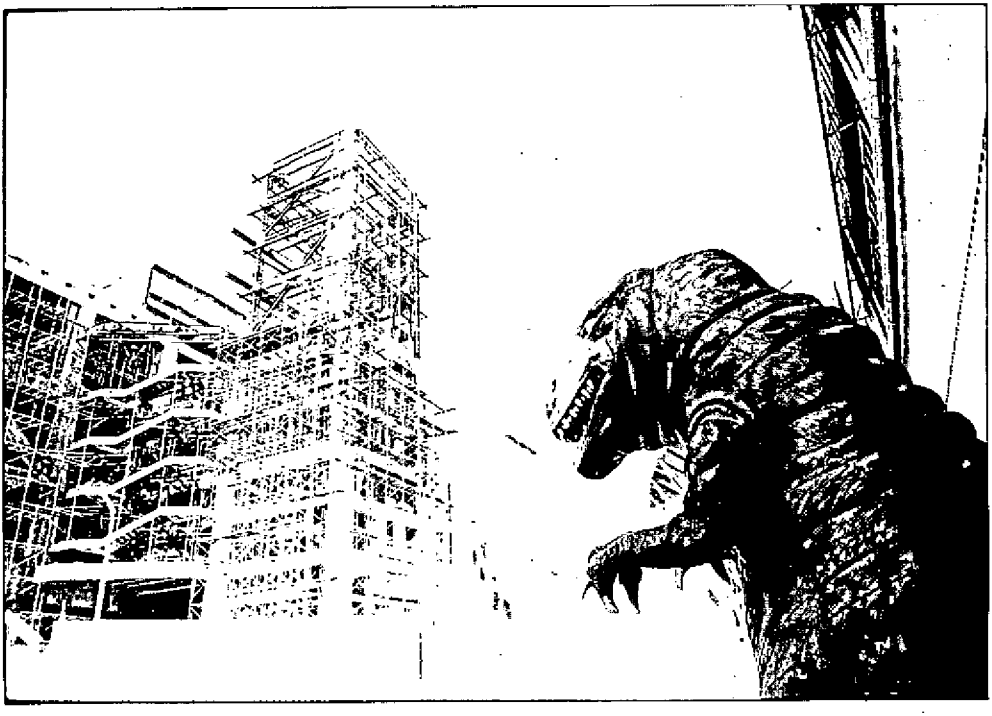
103. Jan Šplíchal, fotomontaje sobre el tema, *Catedral gótica,* 1971.

104. Van Deren Coke, *Muerte y morir,* 1974.

105. Jerry N. Uelsmann, *Navegación sin números,* 1971.

106. Allan A. Dutton, *Montaje con coche.*

107. Allan A. Dutton, *Fotomontaje.*



108. Kikuji Kawada, *Monstruo.*

109. Eikoh Hosoe, retrato del escritor Yukio Mishima, del libro *Ordeal by Roses,* 1962.

REN COKE (fig. 104). También se han encontrado soluciones muy interesantes con la combinación rítmica de los elementos de la foto en tonos normales e invertidos, método empleado en el bastante complicado fotomontaje *Navegación sin números* de Jerry Uelsmann (fig. 105).

Ya en las primeras influencias surrealistas en el fotomontaje ocuparon un importante papel los desnudos o torsos desnudos. Esta tendencia aumentó aún más después de la Segunda Guerra Mundial, fomentada por la destabuización de la sexualidad y por el *sex-appeal* utilizado por la publicidad. En comparación con Karel Teige, uno de los primeros en combinar partes del cuerpo femenino con elementos orgánicos o inorgánicos de la naturaleza y la ciudad, ALLAN A. DUTTON fija su atención en elementos modernos. Así nació el montaje de varios desnudos y un coche de época en medio de una escena silvestre (fig. 106). En otra obra el mismo fotógrafo montó una serie de desnudos de efecto fuertemente erótico dentro de un espacio rodeado por paredes rústicas, con lo que la concepción general resulta bastante irreal (fig. 107).

Hasta aquí sólo hemos tenido en cuenta las tendencias surrealistas de Europa y Norteamérica, pero también encontramos algo parecido en otras zonas culturales. Aquí merece especial mención la fotografía japonesa , dado que en ella el surrealismo se mezcla con el tradicional sentido por el horror. Tal tendencia puede observarse ante todo en algunos *objets trouvés* de la obra de KIKUJI KAVADA (fig. 108).

La cultura japonesa se encontraba tradicionalmente bajo el signo del respeto por las flores. Bajo este tema confeccionó EIKOH HOSOE un libro de fotografías bajo el título de *Ordeal by Roses,* al cual pertenece también el retrato del escritor Yukio Mishima (fig. 109). Precisamente en la fotografía japonesa observamos esta sensibilidad por la oculta poesía de lo insignificante, y muchas experiencias de este tipo fueron adoptadas a causa de su sorprendente atractivo por la fotografía publicitaria y de modas.

4. Las influencias de la pintura abstracta

Si bien la pintura abstracta tuvo su comienzo en la primera década de nuestro siglo, sólo después de la Segunda Guerra Mundial su potencial de ideas se expandió más allá del mundo estricto de la pintura. La admiración general por la composición formal había aumentado tanto, que también hubo muchos fotógrafos interesados en hacer suya esta concepción. Sin embargo, tampoco en la fotografía era completamente nueva la abstracción, puesto que ya Coburn había efectuado ensayos de este tipo con su Vortograph, e incluso los fotogramas daban lugar a formas abstractas. Pero después de la Segunda Guerra Mundial se quería obtener formas no figurativas incluso con aquellas fotografías que se lograban con ayuda de una cámara. Ahora bien, a la fotografía le faltaba un requisito esencial de la expresión abstracta, es decir la liberación de la forma con respecto a su ligazón material y a su función de reproducción.[85] El objetivo de la cámara sólo puede impresionar en la capa fotosensible de la película aquello que existe realmente, aunque sólo sea por unos breves instantes. La representación primaria de la realidad tampoco es destructible por insólitas técnicas de cuarto oscuro, sino que sólo puede ser transformada en constelaciones insólitas. Si el fotógrafo alcanzaba la capacidad de retratar unas situaciones de efecto formal con contenido difícilmente desentrañable, ello no significaba que liberaba su trabajo de la dependencia del mundo de las cosas. A pesar de que los resultados fueron fenotípicamente muy parecidos a los cuadros abstractos, se trataba una vez más de la aplicación del principio del *objet trouvé*, pero ya no en forma de visiones oníricas como hacía el surrealismo, sino en forma de composiciones descubiertas por el fotógrafo.

El pintor abstracto suele tener antes de iniciar el trabajo una idea más o menos concreta de la composición abstracta que desea presentar en el lienzo. Por el contrario, el fotógrafo no tiene absolutamente ninguna idea previa de la forma, sino que gracias a su bien adiestrada vista es capaz de captar una disposición casual de unos objetos como formalmente eficaz, de modo que sólo se tiene que limitar a resaltarlos por medios técnicos.

Del mismo modo como la pintura abstracta ofrece diversas tendencias estilísticas –como, por ejemplo, la abstracción geométrica, la caligráfica, la impresionista y la expresionista, así como la automatista del *action-painting*–, también las fotografías abstractas muestran unas características diferenciadas. En este aspecto la creatividad individual del fotógrafo influía sólo parcialmente en los resultados, porque casi todo dependía de las características del objeto que actuaban de portadoras de las formas abstractas.

A menudo se lograban obras de apariencia abstracta mediante fotografías de paisajes. MINOR WHITE empleó de forma casi magistral la iluminación como medio de acentuación de la composición formal. Así, sólo la iluminación específica elegida logró sacar esas figuraciones en la superficie del Océano Pacífico, tan importantes para la fotografía (fig. 110). MARIO GIACOMELLI se orientó, para la acentuación de la estructura formal del paisaje, en los campos, que por los colores de las diversas plantas se distinguen con riqueza de contraste en los valores del blanco y negro (fig. 111).

Como modelos para la acentuación formal se emplearon también construcciones modernas. Así, LENNART OLSON creó por ejemplo una serie de fotografías de puentes, donde estructuró gráficamente la composición mediante un contraste artificialmente acrecentado (fig. 112), de forma que sus fotos resultaron muy próximas a la abstracción geométrica.

El efecto gráfico que puede obtenerse de los perfiles de las estructuras

110. Minor White, *Sol, rocas y rompiente,* Devil's Slide, San Francisco, 1948.

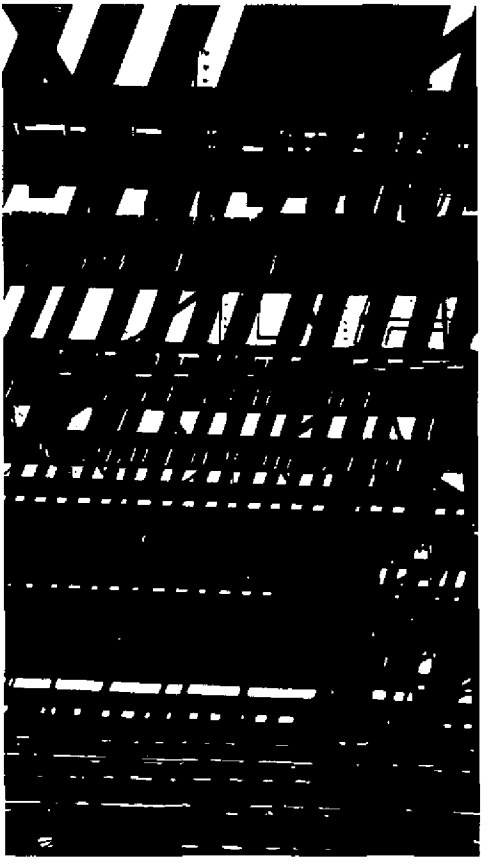
111. Mario Giacomelli, *Paisaje de Genovali,* 1960.

de acero las aprovechó el danés KELD HELMER-PETERSEN para unas soluciones de gran eficacia (fig. 113). Desde el punto de vista de la abstracción, en este caso el sujeto no pierde su identidad original en la misma medida que las fotos de puentes de Olson, aunque también aquí la impresión general de las fotos nace del juego de las líneas y no del contenido concreto.

Gracias a una adecuada iluminación y otros trucos de técnica fotográfica, también era posible utilizar un desnudo como motivo para diversas composiciones abstractas, donde el resultado puede ser una perfilación decente de la modelo, como en el caso de JÁN ŠMOK (fig. 114), o bien una difuminación de la forma.

Así como los surrealistas descubrieron diversas metáforas en la estructura de la superficie, los fotógrafos a la búsqueda de composiciones formales también concedieron atención a las superficies externas de los más diversos objetos. Este estilo fue el practicado en los años cincuenta por HANS HAMMERSKIÖLD (fig. 115). Por regla general fotografiaba sus descubrimientos a escasa distancia, encontrando una solución perfecta mediante la correcta elección de iluminación y contraste. El interés por los detalles de superfi-

112. Lennart Olson, *El puente Tjörbron.*



113. Keld Helmer-Petersen, *Ritmo de la construcción, c.* 1960.

cie posibilitó también crear analogías fotográficas a la abstracción caligráfica. Obras de este tipo las logró de forma magistral ante todo AARON SISKIND (fig. 116).

Un caso límite de la reproducción de detalles en la composición de apariencia abstracta lo tenemos en la microfotografía. Esta forma de fotografía aplicada muestra a menudo grandes estímulos estéticos, cuyo contenido concreto a menudo sólo es inteligible para los especialistas. De este modo se da precisamente el requisito de que para la mayoría de los contempladores no exista una relación directa con la realidad, de modo que se impone la impresión abstracta. Muchas de estas microfotografías se hicieron en color. En sus ensayos estéticos en este campo MANFRED KAGE llegó tan lejos, que algunas de sus composiciones fueron utilizadas como muestra para estampados de vestidos. La estricta regularidad de superficies de diferentes colores, como pueden apreciarse en algunas microfotografías, entusiasmó también a algunos pintores, como por ejemplo a Serge Poliakoff, que se inspiraron así para estructurar sus propios cuadros.

Una forma especial de composición de apariencia abstracta se logra por el mero juego de luces. Dentro de este apartado merecen especial mención los luminogramas. Para realizar tales fotos, el fo-

tógrafo ataba una fuente de luz a una cuerda, que hacía oscilar por encima de la cámara; una vez oscurecido el cuarto, los trazos de luz de la lámpara en movimiento pendular trazaba atractivos dibujos, procedimiento empleado también en la fotografía de PETER KEETMAN (fig. 117).

PETER KOCJANČIČ dio un paso más, al aprovechar un luminograma como parte del fotomontaje, combinándolo con una silueta que ofrecía igualmente una apariencia abstracta (fig. 118).

HERBERT W. FRANKE eligió como modelo de sus luminógramas un osciloscopio, las imágenes de cuya pantalla captaba con su cámara (fig. 119), método que también intentó fundamentar teóricamente.[86]

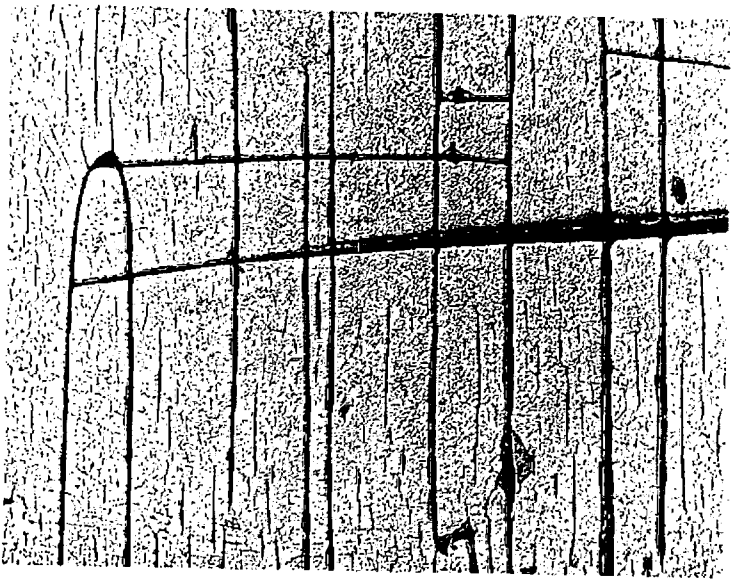
De forma muy distinta aprovechó la luz como medio de configuración JAROSLAV RAJZÍK, quien hizo pasar rayos de luz a través de diversos prismas, objetos de cristal e incluso sobre superficies opacas. Sus serias composiciones constituyen en realidad fotografías de los fenómenos de reflexión y refracción de los rayos de luz (fig. 120).

PAUL KONRAD HOENICH[87] construyó un dispositivo parecido a un proyector de cine: los rayos del sol eran dirigidos mediante reflectores sobre unas grandes superficies de proyección , y en ocasiones colocaba además vidrios de color entre el haz luminoso. Fotografiando un "cuadro solar" así producido, en constante cambio, se lograba una composición abstracta creada por el juego de la luz.

La búsqueda de formas abstractas en la fotografía condujo también a ensayos con negativos manipulados. El gran experimentador HEINZ HAJEK-HALKE dejaba caer gotas de trementina sobre un negativo mojado, hinchado, y luego lo ennegrecía con ayuda de una vela. Al ampliar teles negativos se logran unas imágenes de apariencia fantástica, completamente no figurativas (fig. 121).

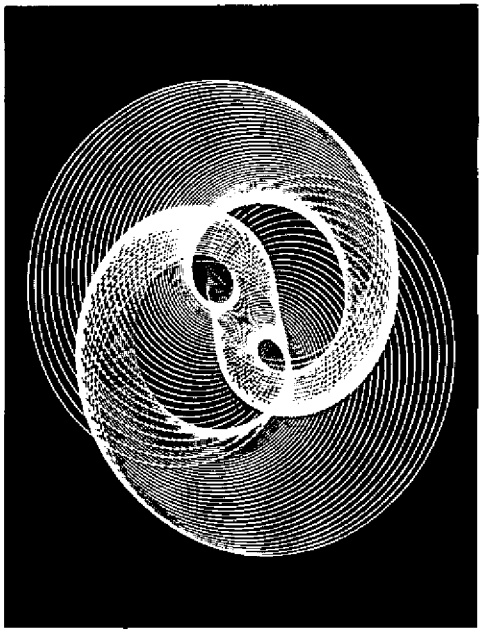
114. Ján Šmok, *Desnudo*, 1966.

También los *quimiogramas* de PIERRE CORDIER están obtenidos mediante la intervención en parte manual. Su técnica estaba basada en un proceso en el que colocaba en el revelador un papel positivo ya expuesto. Durante el revelado protegía algunas partes por medio de apantallamiento contra los efectos del baño,[88] y después, ya con luz normal, podía controlar la formación de figuras claras sobre el fondo oscuro (fig. 122). La inversión de este método consistía en que el mismo procedimiento se efectuara en el baño de fijado; tras el revelado las superficies apantalladas aparecían oscuras sobre un fondo claro. Estos ensayos de Pierre Cordier recuerdan



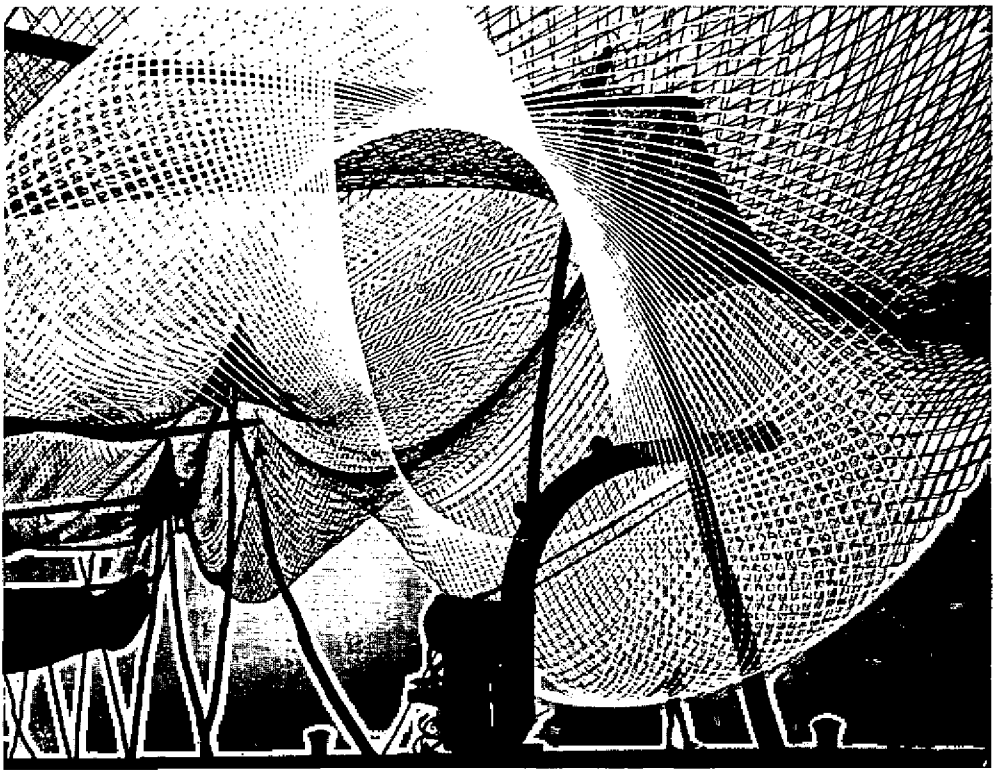
◁ 115. Hans Hammarskiöld, *Laca desconchada,* 1951.

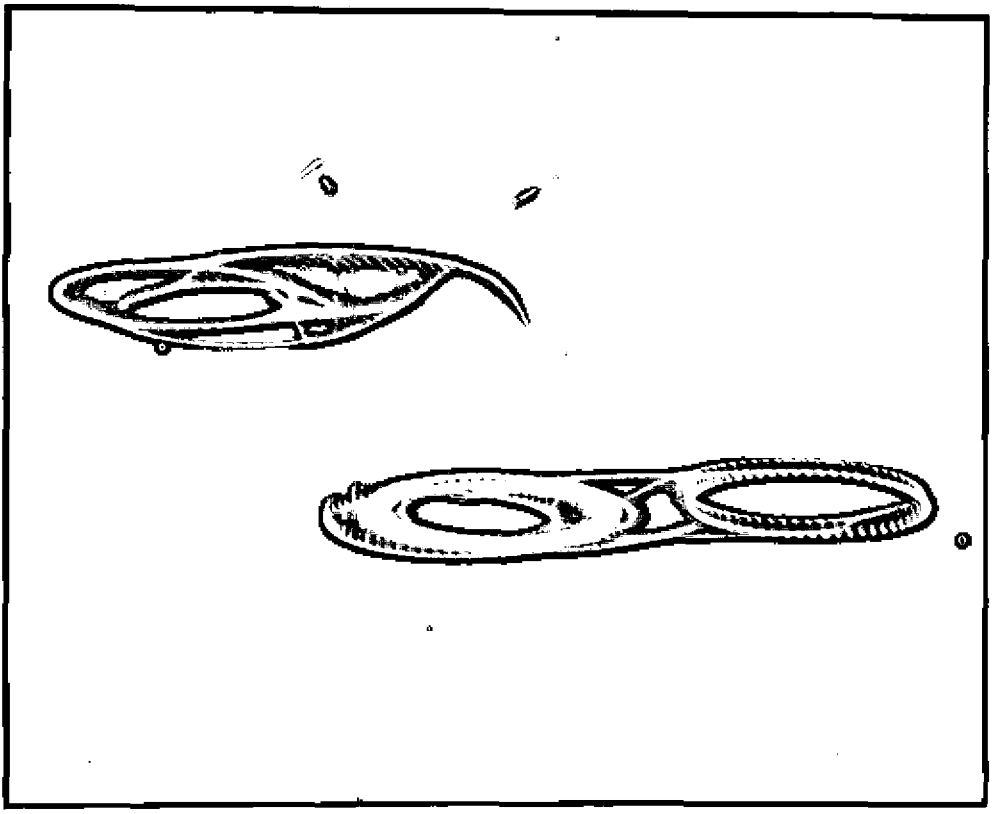
◁ 116. Aaron Siskind, de la serie *Homenaje a Franz Klein,* 1972.



117. Peter Keetman, *Luminograma,* 1952.

118. Peter Kocjančič, *Fotomontaje con luminograma.*



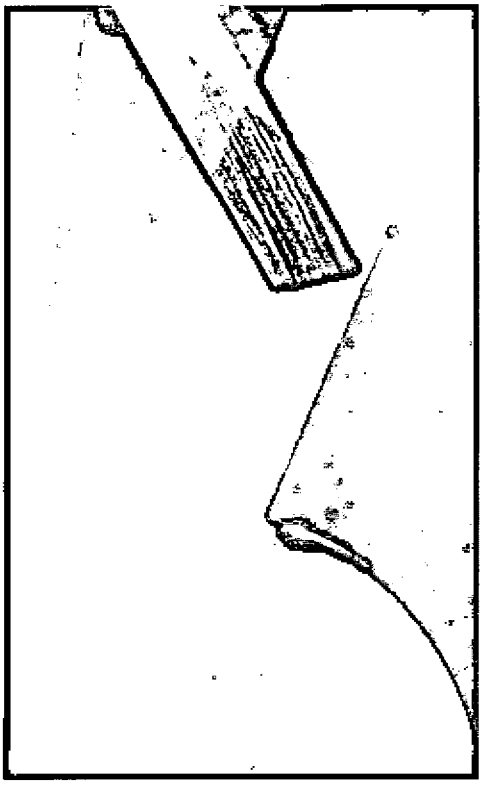


119. Herbert W. Franke, *Grafismo electrónico (oscilograma), c.* 1955.

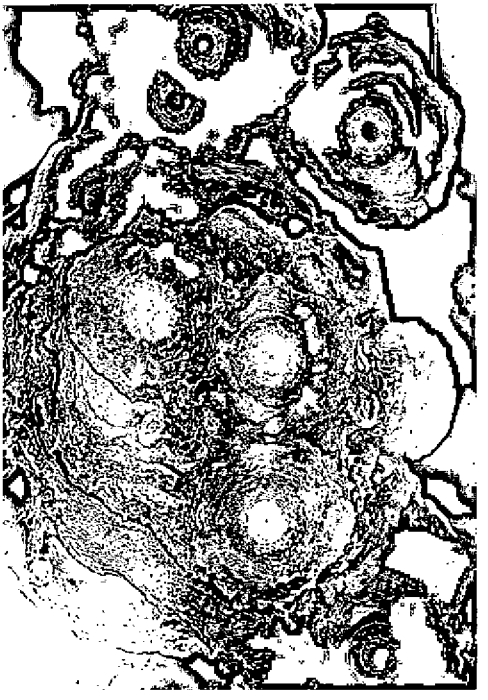
un poco los fotogramas de Moholy-Nagy, realizados sobre papel para copias directas, con lo que eran constantemente controlables. Cordier también empleó la técnica del quimiograma en relación con materiales fotográficos en color, gracias a lo cual quedaban esencialmente ampliadas las posibilidades de configuración.

En el campo de la pintura fueron apareciendo en el curso de los años sesenta nuevas modificaciones de la abstracción. Para la fotografía resultó aquí de especial importancia el *minimal-art*, nacido como reacción contra el culto de la emoción y la expresión individual en el expresionismo abstracto.[89] Con el deseo de presentar unas relaciones de claridad lógica, con exclusión de toda ilusión o metáfora, los artistas minimalistas desarrollaron una forma de expresión cuyo lenguaje estaba reducido a unas estructuras básicas de simplicidad lapidaria.[90] Las aspiraciones artísticas se dirigían a la visualización de las experiencias fundamentales que determinan nuestra percepción y nuestra conciencia espacial. El *minimal-art* introdujo en el campo del arte algo que hasta entonces sólo había sido tratado de forma teórica en relación con la semántica o la filosofía.[91]

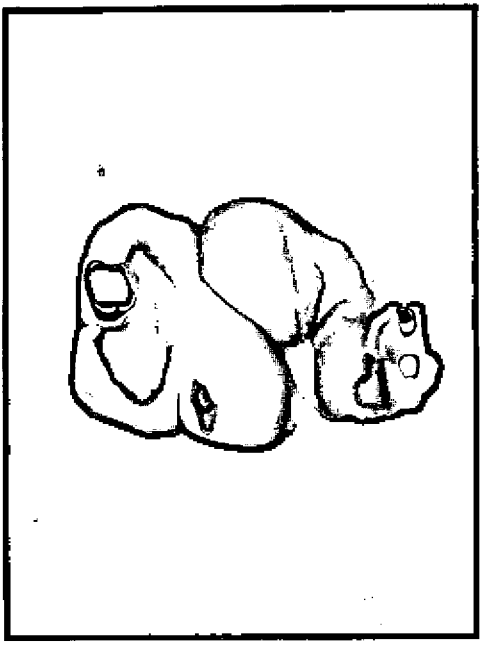
En el campo de la fotografía el *minimal-art* fue empleado por algunos fotógrafos norteamericanos, entre los cuales cabe citar a DAN GRAHAM. Lo decisivo de su forma de trabajo está en que emplea símbolos típicos de la actualidad, como por ejemplo una serie de casas familiares estereotipadas de Estados Unidos, liberándolas de todo elemento adicional superfluo, ofreciéndolos de forma sumaria, en forma abstracta. Descubrimos aquí un paralelismo



120. Jaroslav Rajzík, *Abstracción luminosa geométrica, c.* 1970.



121. Heinz Hajek-Halke, gotas de trementina sobre capa negativa humedecida, hinchada, ennegrecida sobre humo de vela.



122. Pierre Cordier, *Quimiograma 28/5/61* (detalle), 1961.

con el principio de la enumeración en serie del *minimal-art*.

Como resumen se impone, sin embargo, señalar que la fotografía, por su propia forma de ser, no ha sido capaz de cumplir con las condiciones de la representación abstracta, puesto que entre ella y lo real existe una necesaria relación, que resulta de las propiedades mediales de la fotografía. A algunos teóricos, como por ejemplo Karl Pawek, les molestó esta forma de ser de la fotografía, por lo que la rechazaron como arte, reconociendo sin embargo su valor como importante instrumento de información de nuestro tiempo.[92]

5. Fotografía subjetiva

Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando comenzaron a cristalizar los diversos estilos de representación fotográfica y de aprovechamiento experimental, también hubo tentativas de estudiar todos los resultados obtenidos –por diversos que fueran– en busca de un denominador común. Una contribución fundamental en este sentido fue el intento de OTTO STEINERT de considerar el criterio de una vivencia personal como requisito y punto de partida de todas las tendencias modernas en la fotografía creativa. Esta forma de abordar la fotografía moderna puede parecer al principio muy genérica, puesto que con ella es posible reducir al mismo denominador común tanto una composición de apariencia abstracta como una dinámica fotográfica *live*. Pero la importancia de la concepción de Steinert estaba en la acentuación de la interpretación personal de la realidad mediante la imaginación subjetiva de la imagen, lo cual presupone como fuente unas vivencias emocionales. A este fin Steinert acuñó también el concepto de "fotografía subjetiva", lema bajo el cual organizó tres exposiciones internacionales en Alemania (en 1951 y 1954 en Saarbrücken, y en 1959 en Colonia). Las citadas exposiciones permitieron a la Alemania de posguerra entrar en contacto con las corrientes estilísticas de vanguardia en el campo de la fotografía anterior a 1945, y de este modo resultaron una fructífera contribución a la reconstrucción artística de un género cuya continuidad había sido interrumpida en Alemania por la subida al poder de los nazis en 1933.

La importancia de la exposición de "fotografía subjetiva" fue subrayada mediante la publicación de dos volúmenes del mismo nombre, que exponían el nuevo principio creativo por medio de una selección fotográfica concentrada. Al mismo tiempo, en una breve introducción Steinert explicaba sus ideas teóricas en torno a la esencia del proceso fotográfico.[93] Según sus ideas, todo el proceso se descompone en cinco niveles principales:

1. La elección del objeto y su aislamiento en la naturaleza;
2. la visión en perspectiva fotográfica;
3. la visión en reproducción foto-óptica;
4. la traducción a valores de tono fotográficos (y valores cromáticos fotográficos);
5. el aislamiento en el devenir cronológico mediante la exposición fotográfica.

Con esta panorámica estructurada Steinert logró describir acertadamente el proceso concepcional de la fotografía moderna. Tenía gran importancia que considerara ya la elección misma del motivo como nivel inicial de todo el proceso creador, pues no puede negarse que en la predilección por unos determinados sujetos se refleja la forma específica de cómo se expresa el fotógrafo. Steinert también tuvo razón al afirmar que la selección de motivos –contemplada desde la perspectiva de la historia de los estilos– era un criterio típico de su propia época. Subrayó además que no era el motivo el que desencadenaba el efecto de la imagen, sino la capacidad creativa del fotógrafo, el cual convierte el sujeto en cuadro. En este sentido, el pricipio de la "fotografía subjetiva" se diferenciaba de algunas tendencias de preguerra, basadas en el mero entusiasmo del fotógrafo por las formas de manifestación de la realidad y su reproducción fotográfica sin intervención de la perspectiva de interpretación personal.

Según Steinert, el aislamiento del motivo de cuanto le rodea en la naturaleza significa al mismo tiempo una cierta desmaterialización de los objetos, liberándolos de la tridimensionalidad de su existencia real. Esta transformación se efectúa con ayuda de medios ópticos mediante la "reconstrucción" fotográfica de un motivo sobre la superficie del papel fotográfico. El

calificativo de "reconstrucción" no se refiere aquí únicamente al proceso de producción de la parte técnica, sino también a la influenciación específica de la foto por el horizonte vivencial personal del fotógrafo, el cual como resultado ofrece una interpretación de la realidad. En este contexto resulta importante la especial acentuación de la vivencia subjetiva.

Ya la visión en perspectiva fotográfica y la selección del encuadre, que gracias al empleo de objetivos intercambiables de diferentes ángulos no ha de coincidir necesariamente con el recuerdo visual del hombre, permite una interpretación personal en la estructuración de las fotos, que puede incrementarse a placer mediante el empleo de los adecuados medios técnicos. También el otro requisito, la visión del tema de la foto en reproducción foto-óptica, está basado en la capacidad imaginativa del fotógrafo para captar con exactitud los elementos esenciales y secundarios del encuadre de la realidad. De aquí se deduce la necesidad de una exacta búsqueda de aquellas disposiciones del motivo que estén libres de elementos accesorios que pudieran estorbar.

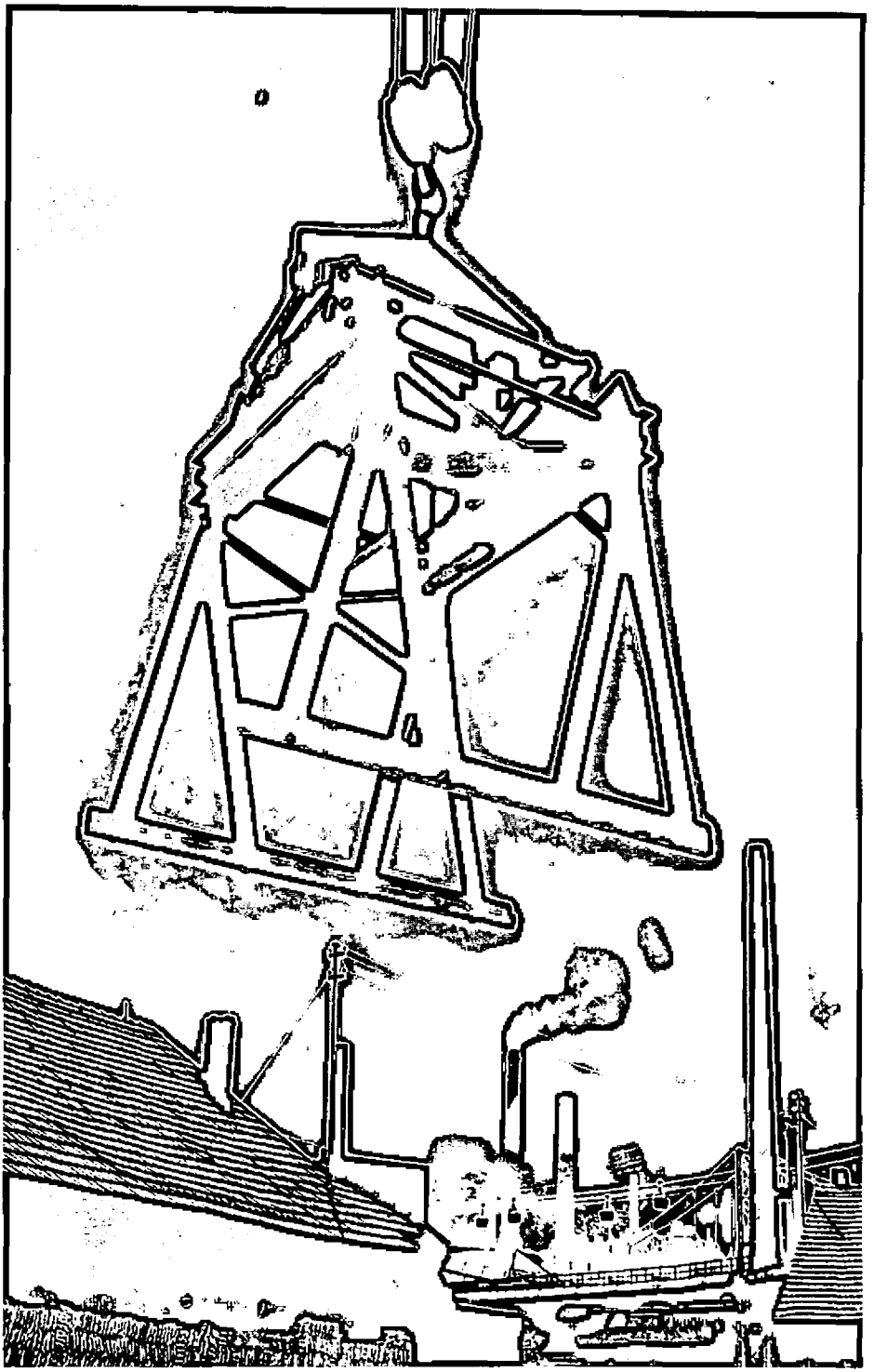
Precisamente en el cumplimiento de este requisito se manifiesta la concepción individual, porque posiblemente un mismo motivo sería captado de modo diferente por distintos fotógrafos.

La traducción del mundo cromático real a una fotografía con los valores de tonalidad de la escala en blanco y negro la considera Steinert como un importante método de abstracción del que dispone el fotógrafo como medio de configuración adicional, por lo que puede ser empleado para acentuar la interpretación subjetiva. Por último, también el desglose de la imagen de entre el curso cronológico de la naturaleza constituye para Steinert un importante criterio de la actividad fotográfica. Aquí Steinert articula lo que generaciones anteriores de fotógrafos sólo suponían, es decir, el hecho de que determinados instantes muestran el carácter de motivos independientes.

De esta breve exposición de las opiniones centrales de Otto Steinert se desprende que, aparte del necesario dominio de los medios de configuración fotográficos exigía también para la práctica creativa de la fotografía el valor a la expresión individual de la vivencia. Steinert no negó tampoco la importancia de la habilidad técnica, pues era consciente de que sólo era capaz de transformar su vivencia personal en fotografía aquel que fuera capaz de traducir su idea creativa de forma técnica adecuada. Steinert elaboró todas sus ampliaciones personalmente hasta el resultado final, con el fin de poder efectuar hasta el último momento intervenciones creativas (fig. 123). En su propia obra fotográfica aprovechaba, según la idea que le guiaba en cada caso, las más diversas técnicas, como por ejemplo nitidez del movimiento, la combinación de una silueta borrosa con un fondo rico en detalles (fig. 124), la representación de la estructura de superficie, etc.

No cabe duda de que las reglas fundamentales de la "fotografía subjetiva" eran aprovechables de forma muy general, puesto que podían ser cumplidas tanto con buenas fotografías *live* (fig.125) como con otras de apariencia surrealista o abstracta. Esta universalidad recuerda los ensayos de la Bauhaus, que tanteó igualmente el espectro de posibilidades creadoras del medio fotográfico.

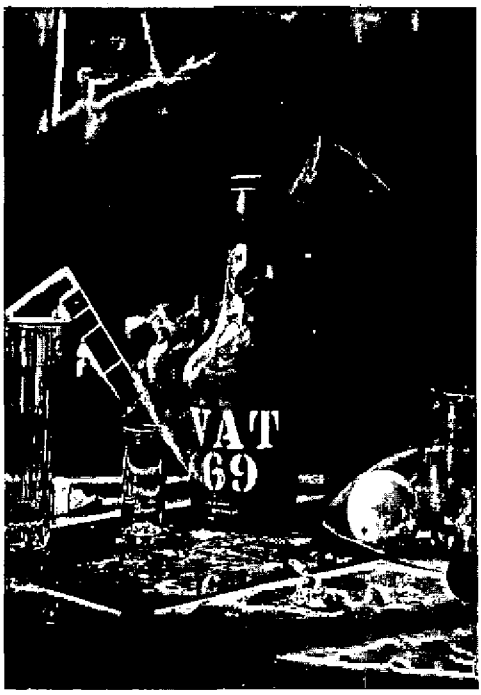
El principio de la "fotografía subjetiva" propagado por Steinert ya había sido empleado con anterioridad –de forma por lo general intuitiva–, pues de lo contrario no hubiera podido reunir las ya citadas exposiciones, piedra de toque de todo este movimiento. Otros fotógrafos, no incluidos por Steinert en el campo de su concepción, utilizaron igualmente este principio, como por ejemplo el conocido maestro checo de las naturalezas muertas de aire poético, Josef Sudek (fig. 126). Esta valoración complementadora no tiene la intención de restar



◁123. Otto Steinert, *Impresión industrial* (solarización de positivo).

124. Otto Steinert, *Appell,* 1951.

125. Guido Mangold, *En el hospital.*



importancia a la contribución de Steinert, puesto que su importancia fundamental está en haber descrito extensamente y analizado teoréticamente esta corriente fotográfica. Steinert empleó el principio de la "fotografía subjetiva", por él descubierto, en su actividad pedagógica. Su habilidad para valorar positivamente cualquier esfuerzo honrado por unos rendimientos personales, le posibilitó respetar las particularidades individuales y naturales de sus alumnos. La fama de Steinert como uno de los mejores pedagogos fotográficos de Europa traspasó rápidamente las fronteras de Alemania, hecho que queda demostrado palpablemente por el gran número de sus alumnos de otras nacionalidades.

126. Josef Sudek, del ciclo *Laberintos de vidrio,* 1965-1970.

6. El realismo mágico.

La concepción del nuevo realismo desarrollada antes de la Segunda Guerra Mundial resultó tan orientadora para la fotografía, que incluso mucho después de la época de florecimiento de esta corriente estilística se sumaron a ella fotógrafos más jóvenes. En la pintura de los años sesenta puede contemplarse un auténtico *comeback* del realismo en sus más diversas variaciones, evolución que también influyó en la fotografía. Sin embargo, los fotógrafos eran conscientes de que ya no bastaba con reproducir la realidad. Debido a ello elegían como sujeto de sus fotos únicamente aquellos objetos en los que, con la exactitud de la reproducción, podían resaltar alguna dimensión mágica. Para designar esta concepción se eligió el nombre de "realismo mágico", que en el campo de la pintura había sido empleado ya prácticamente como sinónimo del concepto del nuevo realismo,[94] y retomado por Heinz Neidel en su prólogo a una exposición de ROBERT HÄUSSER.[95]

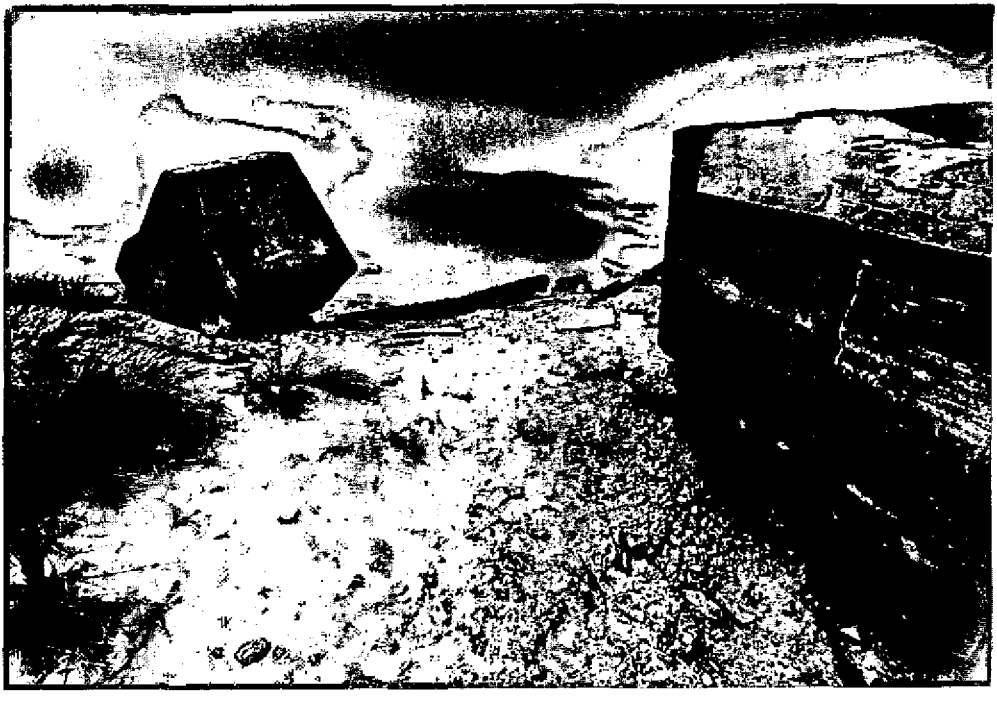
Esta tendencia estilística mostraba también ciertos puntos de contacto con el surrealismo, aunque los resultados obtenidos por los ejemplos del realismo mágico se diferencian en el sentido de que los motivos reproducidos no pierden expresamente su identidad original. Para el entroncamiento entre la poesía mágica y la exactitud de reproducción –en consonancia con las tendencias realistas– fue de gran importancia la "fotografía subjetiva", dado que la vivencia personal, que por regla general debía preceder a la fotografía, constituye también un requisito inexcusable de la concepción mágico-realista.

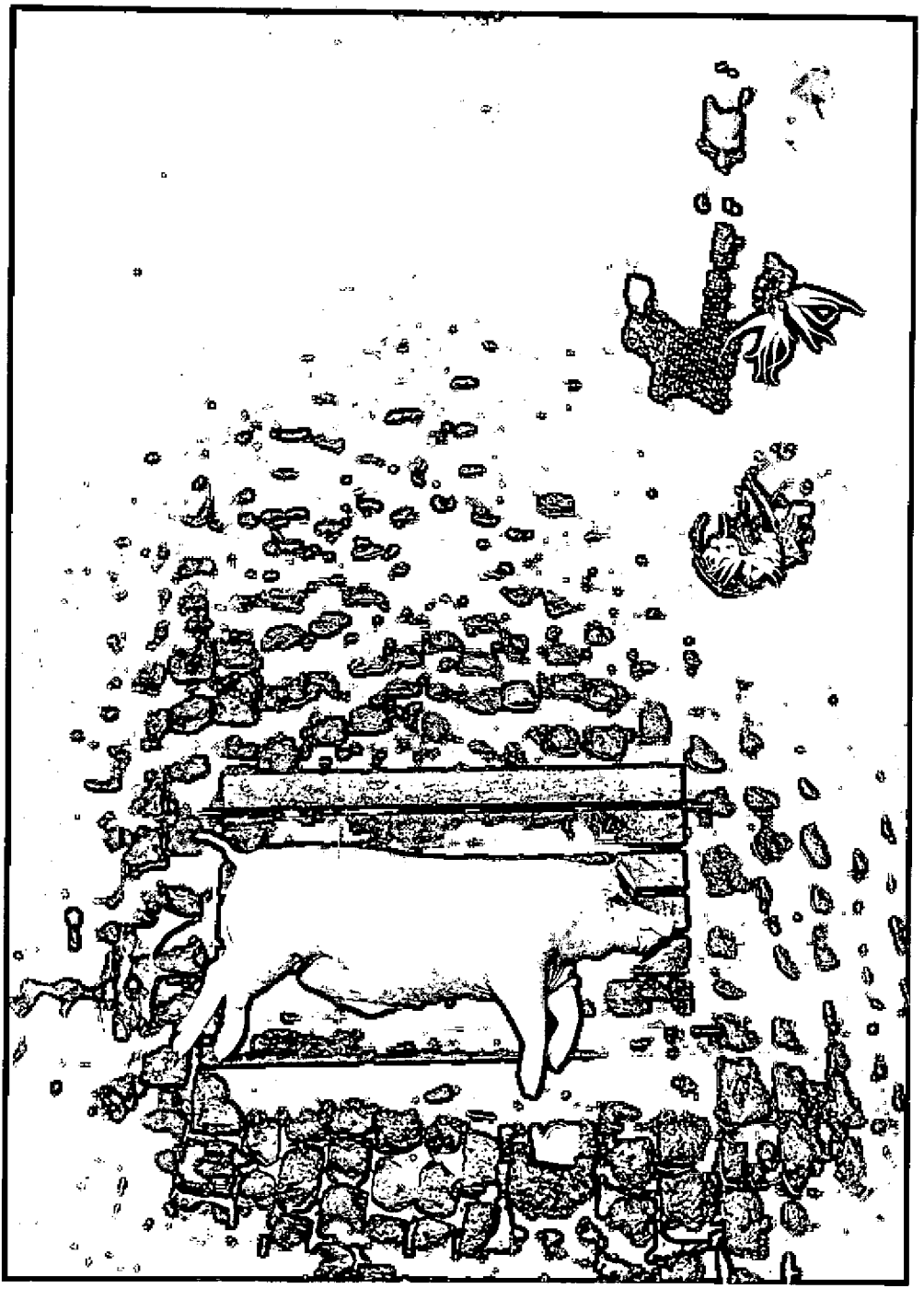
Las tendencias del "realismo mágico" se manifiestan en la fotografía bajo muy diversas variaciones. En el campo

de la fotografía paisajista pueden citarse, por ejemplo, las obras de RENÉ GERARDY (fig. 127), donde los bunkers abandonados de la Segunda Guerra Mundial despiertan una impresión mágico-macabra (a la que contribuye todavía más el cielo oscuro conseguido por "abanicamiento"). En el ámbito de la fotografía *live*, la serie "Matanza casera" de Robert Häusser se corresponde con los criterios estilísticos del realismo mágico (fig. 128). Lo mismo cabe decir de la foto de la pareja japonesa tatuada, original de KISHIN SHINOYAMA (fig. 129).

Un cierto parentesco con el nuevo realismo podía verse no sólo en la reproducción exacta, sino también en el hecho de que a menudo se seleccionaban determinados objetos como sujeto de la fotografía. Este objeto elegido recibía entonces la atención fotográfica exclusiva. El traje de buzo puesto a secar sobre unos maderos aparece de forma casi fantasmal en la foto de ZVONIMIR BRKAN (fig. 130) debido a la perspectiva desde un plano inferior. En contraste con este objeto, que dentro de su género no se diferencia por ninguna característica particular, DENIS BRIHAT eligió como motivo una pera realmente extraordinaria, en la que descubrió ciertos parecidos con el cuerpo humano y, por consiguiente, una interpretación mágica (fig. 131). Muy a menudo, sólo se trabajaba con detalles de los objetos, dentro del sentido del realismo mágico. BOAZ BORIS KARMEL fotografió de tal forma un extremo de su pantalón, que da la impresión de ser un retrato (fig. 132). PÅL-NILS NILSSON logró iluminar de forma tan hábil unas tijeras, que el resultado

127. René Gerardy, *Paisaje con varios bunquer de la última guerra.*

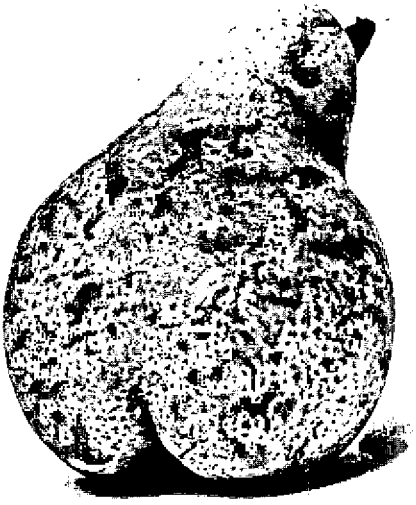




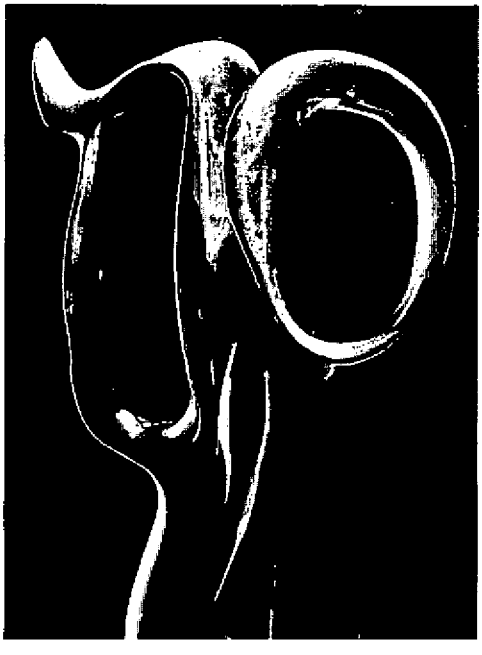
128. Robert Häusser, de la serie *Matanza casera,* 1963.

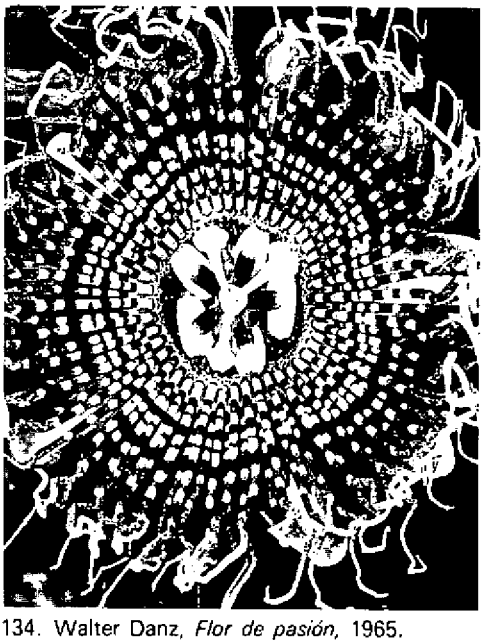
129. Kishin Shinoyama, de *La casa de los tatuados* (Col. Polaroid, Cambridge [Mass.]).

130. Zvonimir Brkan, *Junto a sí mismo*, c. 1967.



131. Denis Brihat, *Pera,* 1972.
132. Boaz Boris Karmel, *Retrato fantástico.*
133. Pål-Nils Nilsson, *Tijeras,* 1963.





134. Walter Danz, *Flor de pasión,* 1965.

135. Heinrich Riebesehl, 1975.

parece ser la foto de una escultura moderna (fig. 133). Gracias a la técnica de la fotografía próxima, WALTER DANZ pudo captar con un sinnúmero de detalles la flor de la pasionaria (fig. 134), de modo que esta extraña visión de la anatomía de la flor se convierte casi en una interpretación mágica.

Otra forma de realismo mágico nos la muestran las fotografías de DIANE ARBUS, la cual se ha concentrado desde los años sesenta en los tipos humanos solitarios, anormales y burlescos de la subcultura urbana de Estados Unidos. Tendencias parecidas aparecen en la obra de HEINRICH RIEBESEHL, que se dio a conocer por su ciclo fotográfico "Personas en el ascensor". Sus fotos muestran al hombre en una mágica individualización y alienación con respecto a su entorno (fig. 135).

Puede afirmarse que las fotografías realizadas según el estilo del realismo mágico se acercan a menudo a los límites del surrealismo precisamente por su amor al detalle, donde la identificación de los objetos como tales ya no constituye el motivo central de la foto.

7. Del concepto de "glamour" a las tomas de estudio con dirección artística

Dentro de la corriente general de reestructuración de la sociedad al término de la Segunda Guerra Mundial, sobrevino también una amplia democratización de la moda; el vestir según el último grito de la moda ya no era privilegio exclusivo de las capas más altas. Las nuevas posibilidades por las que amplias capas de la población podían participar en la moda crearon la base para un nuevo florecimiento de las revistas de modas. La mayoría de las fotografías publicadas en tales revistas rendían culto al *glamour*. La gran demanda exigía continuamente nuevas soluciones fotográficas. El punto de partida en los primeros años de posguerra fue la concepción clásica de destacar ante todo los rasgos nobles del rostro y la belleza de la figura, cosa que dominaba con especial maestría IRVING PENN (fig. 136), quien trabajaba ante todo para las revistas publicadas por la editorial Condé Nast.

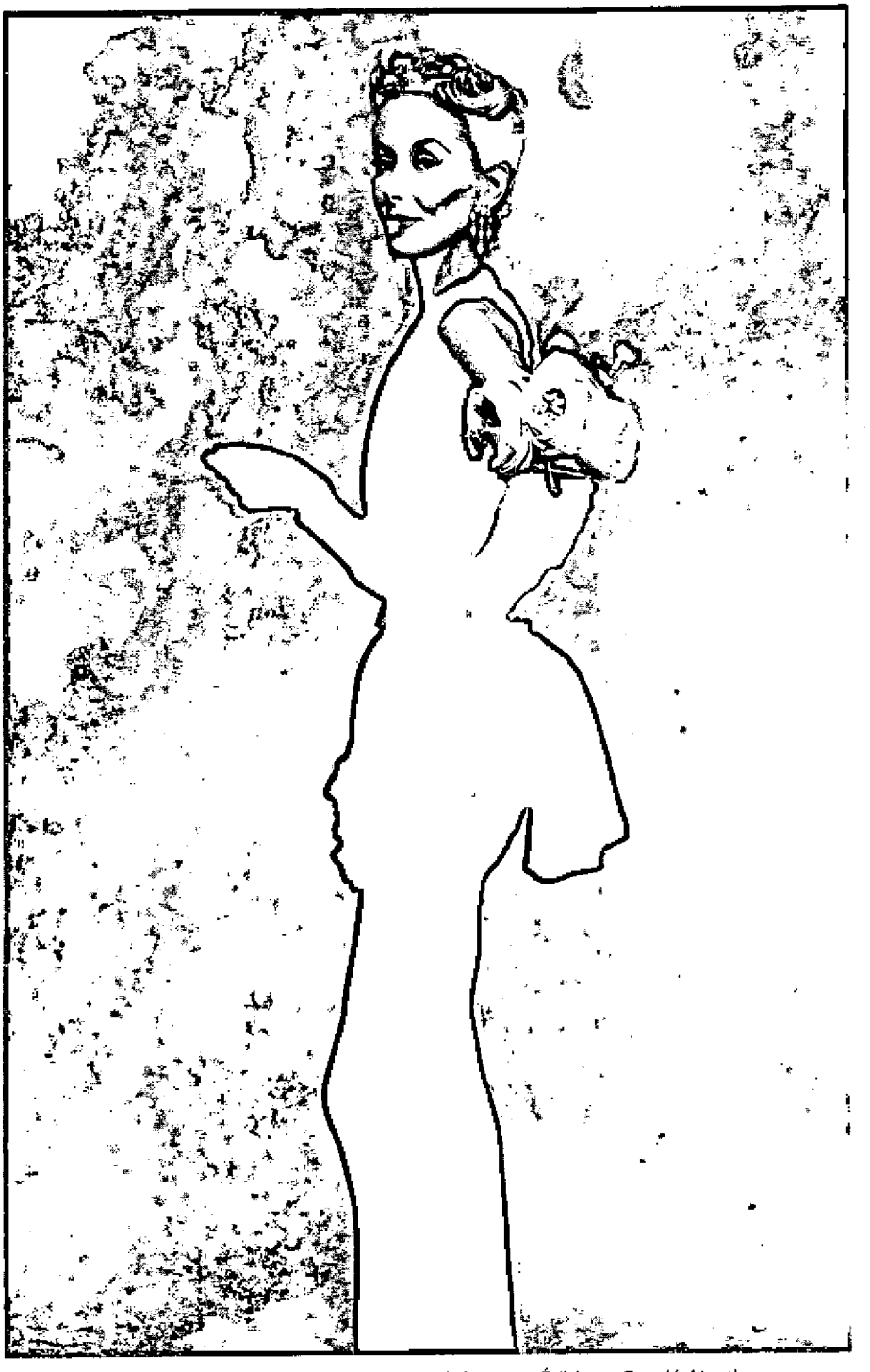
Con la creciente prosperidad aparecieron en numerosos países múltiples revistas de modas nuevas que, en mutua competencia, se esforzaban en ofrecer un material fotográfico especialmente rico en ideas nuevas. Gracias a ello se dieron situaciones de partida muy favorables para gran número de fotógrafos de talento, quienes pudieron dedicar gran parte de sus actividades a esta temática. Entre los más importantes cabe citar a RICHARD AVEDON, DAVID BAILEY (fig. 137), STEPHEN D. COLHOUN, FRANK HORVAT, HORST P. HORST (discípulo del ya mencionado fotógrafo de modas Hoyningen-Huene de los años treinta), KAROL KÁLLAY, TARAS KUŠČYNSKIJ, CHARLOTTE MARCH, NORMAN PARKINSON, JOHN WILEY RAWLINGS, REGINA RELANG (fig. 138), FRANCO RUBARTELLI y OLIVIERO TOSCANI.

La belleza de la mujer, cuyos atractivos quedaban subrayados aún más gracias al *glamour*, también era un importante elemento de la fotografía para diversos fines publicitarios. Pero para ello era requisito no sólo la belleza de la modelo, sino también la fantasía creadora del fotógrafo.

Con el fin de poder crear fotos cada vez más originales para las revistas de modas, las agencias de publicidad y, más tarde, también para las revistas de hogar, los fotógrafos especializados tenían que trabajar en medida creciente con decorados poco usuales. Al mismo tiempo se confería a este tipo de fotografía una concepción cada vez más dinámica, lo que L. FRITZ GRUBER, en un contexto diferente, formula del siguiente modo: "Era más adecuado a la fotografía retener el instante único, irrepetible, que esforzarse en crear algo permanente, definitivo, que no existe. Un rostro captado al paso, un cuerpo a veces captado por el duro flash, otras borroso y como difuminado, parece hacer mayor justicia a la vida; uno se limitaba a estenogramas de ansiedad de belleza".[96]

Con el fin de poder garantizar al mismo tiempo la máxima calidad técnica, cosa especialmente difícil en la fotografía en color, el equipamiento de un estudio fotográfico alcanzaba casi la complejidad de un estudio cinematográfico modesto. Más tarde se desarrollaron también elementos transportables de iluminación, capaces de ser llevados al lugar elegido para la realización de la fotografía (fig. 139). Una instalación de este tipo era naturalmente muy costosa, por lo que únicamente podía interesar a aquellos fotógrafos que, gracias a su éxito, podían permitirse trabajar exclusivamente para clientes capaces de pagar elevados honorarios. Como es natural, esta relación recíproca fomentaba una constante especialización de los fotógrafos.

Paralelamente a esta evolución, referida sólo a un reducido círculo de fotógrafos, nacía la nueva profesión de las modelos profesionales, poseedoras no sólo



136. Irving Penn, *Dama vestida de negro,* 1950 (© Les Éditions Condé Nast).

137. David Bailey, fotografía de modas para *Vogue,* 1974 (© Condé Nast Publications Ltd.)

de la figura deseada y de un aspecto fotogénico, sino también preparadas adecuadamente para posar según las instrucciones y los deseos del fotógrafo. Con el tiempo, el trabajo de estudio bajo dirección llegó a tal especialización, que el famoso fotógrafo PHILIPPE HALSMAN la dividió en dos procesos diferenciados.[97] En el primer caso, según él, se trata de la "exposición de la fotografía", es decir, la valoración de la realidad y la rápida reacción ante el motivo que se presenta súbitamente A diferencia de ello, el "hacer la fotografía", consiste en la concepción primaria del autor, según la cual se montan los requisitos necesarios para la escena. Como es natural, este segundo método también podía ser empleado en fotografías de exteriores, si bien dentro de un estudio se ofrecían para ello las mejores condiciones para su realización. Como ejemplo de una "fotografía preparada" sirva la foto publicitaria de JEAN-FRANÇOIS BAURET (fig. 140). Toda la disposición, incluyendo la desacostumbrada "vestimenta" de la modelo, había sido previamente planeada por el fotógrafo.

La popularidad de las fotos de poses de mujeres hermosas era tan grande, que se dieron unas inmejorables condiciones para la realización de retratos *glamour* incluso de modelos anónimas. Algunos fotógrafos, como por ejemplo ROLF

138. Regina Relang, *Cape-Story al estilo torero*, 1976.

WINQUIST, no quisieron repetir los resultados ya conseguidos, por lo que buscaron nuevos caminos para este tipo de fotografía. Así, cuando el *glamour* se combinaba con la naturalidad, resultaban fotografías realmente interesantes (fig. 141).

El estilo *glamour* alcanzó también una gran importancia referido a la fotografía de desnudos. Durante los años cincuenta se acentuó la delicadeza del cuerpo femenino por medio de la técnica del *high-key*, basada en la representación

del sujeto en tonos fundamentalmente claros, procedimiento que queda magníficamente ejemplificado con la foto de JÓZSEF NEMETH (fig. 142). En la tentativa de subrayar la belleza humana, alcanzaron a menudo agradable frescor los trabajos japoneses, como nos atestigua la obra de la fotógrafa HISAE IMAI (fig. 143).

La fotografía *glamour* conoció también un enorme auge mediante el creciente boom de los calendarios que muchas empresas encargaron a modo de regalos comerciales. Para la realización de tales calendarios eran precisas más y más fotografías, donde los fotógrafos tenían una libertad bastante amplia en cuanto a la elección de la temática y la configuración de la obra. También para la ilustración de tales calendarios se solían recurrir, como sujeto predilecto y en múltiples variaciones, a la belleza femenina (fig. 144).

139. Realización de una fotografía dirigida, con flashes portátiles de estudio, Rollei E 250 (Rollei-Werke, Braunschweig).

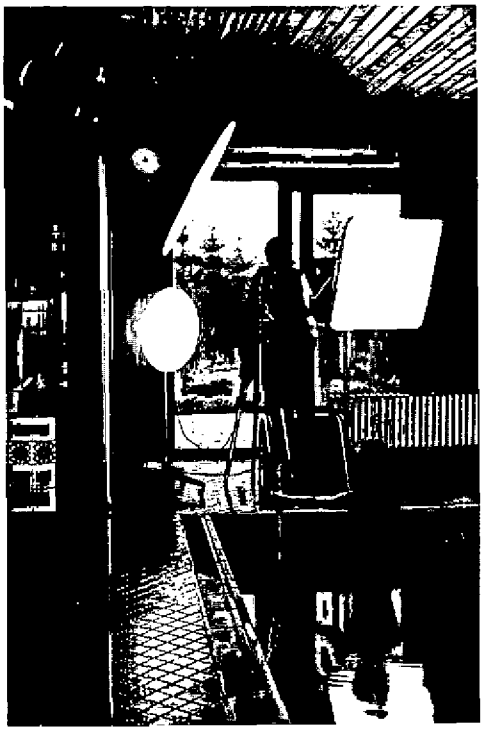
140. Jean-François Bauret, fotografía publicitaria (De la Photokina 1968; Fotofachatelier, Colonia).

141. Rolf Winquist, *Retrato de muchacha.*

142. József Nemeth, *Desnudo con muguetes,* 1956.

143. Hisae Imai, *Rostro de la primavera.*

144. Taras Kuščynskyj, foto para el calendario de la firma Centrotex, Praga, 1970.



141

142

143

144

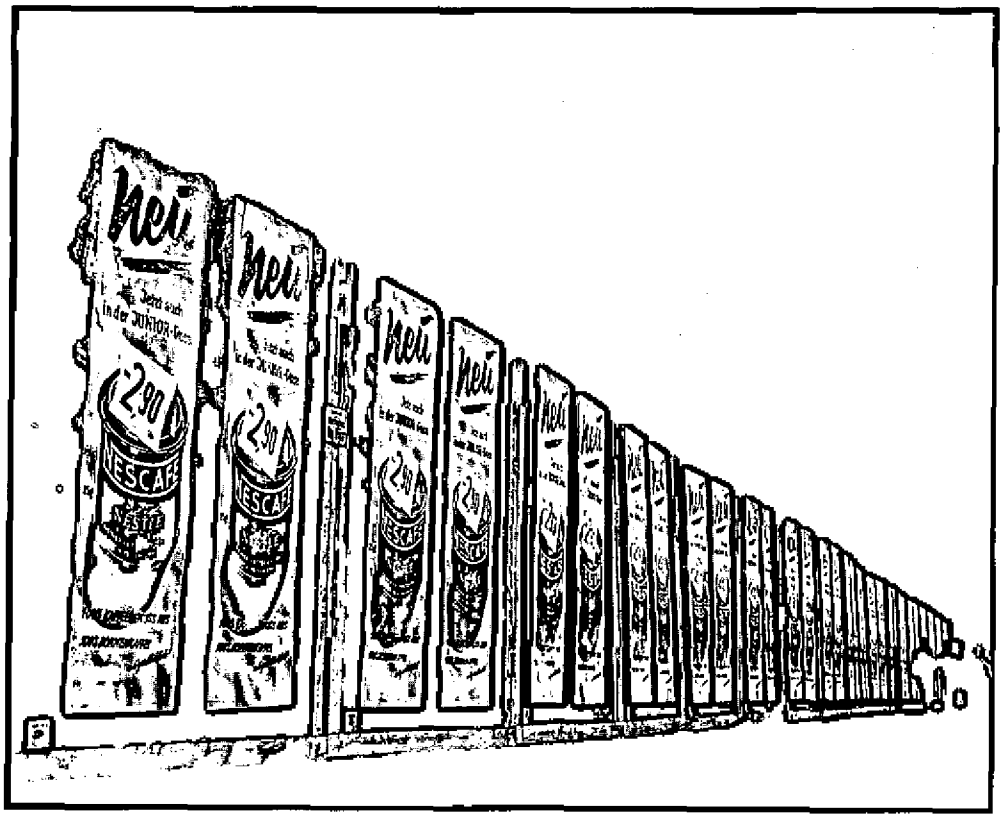
8. El pop-art y la fotografía

La insensatez de la guerra y lo grotesco de las tradiciones y conceptos de valor fueron las razones que iniciaron el movimiento dadaísta en la época de la Primera Guerra Mundial. La producción masificada de bienes de consumo y el mecanismo de uso y consumo a él ligado dieron paso, en los años cincuenta, a unas situaciones sociales parecidamente absurdas que provocaron una reacción neodadaísta y, tras el predominio del expresionismo abstracto, llevaron a cabo una rehabilitación del entorno real como temática artística. Bajo el lema de la identificación de arte y vida, el movimiento neodadaísta buscaba la inclusión del mundo banal de la producción y el consumo en el proceso de la configuración artística. Así, ROBERT RAUSCHENBERG formuló la siguiente tesis: "Opino que un cuadro es más real cuando está constituido por partes del mundo real".[98] Conforme a esta exigencia, en los *combine-paintings* introducidos por él podían encontrarse diversos objetos –como por ejemplo botellas de Coca-Cola– y también, cosa importante en este contexto, fotografías. Ahora bien, por lo general se trataba aquí de fotografías completamente vulgares de tipo documental, sin excesivo valor artístico, y que en su papel de transmisores de la realidad sólo por su inclusión en una pintura se convertían en partes integrantes de una obra de arte. Numerosos artistas entusiasmados por el neo-dada se pusieron a coleccionar las más diversas fotografías como base para futuras pinturas.

En los años cincuenta el movimiento neodadaísta en torno a Robert Rauschenberg recibió en Estados Unidos la denominación de *new realism*, pero más tarde se le dio la etiqueta de *pop-art*, dado que concentraba su temática a la realidad urbana y a la cultura trivial del consumo. Rolf-Gunter Dienst ha tipificado al pop-art del siguiente modo: "El pop-art designa por una parte una romantización de la banalidad y, por otra parte, la crítica del mundo de consumo; pone al descubierto la nivelización de la vida a causa de la producción masiva".[99] Estos aspectos quedan claramente expuestos, por ejemplo, en un trabajo de RICHARD HAMILTON (fig. 145). Las obras del pop-art se concentran a menudo en aquellos envoltorios de artículos cuya configuración gráfica había sido derivada conscientemente del kitsch. Debido a este proceso relativizador que, de forma parecida que en el dada, estaba basado en el principio de la parodia visual, el carácter horrendamente multicolor y primitivo del envoltorio lograba ser estéticamente aceptable.

El pop-art romantizó el ámbito total de la producción urbana capaz de ser percibido ópticamente; es decir, que no se reducía sólo a la industria publicitaria con sus envoltorios y carteles murales. En este contexto resultaron especialmente intere-

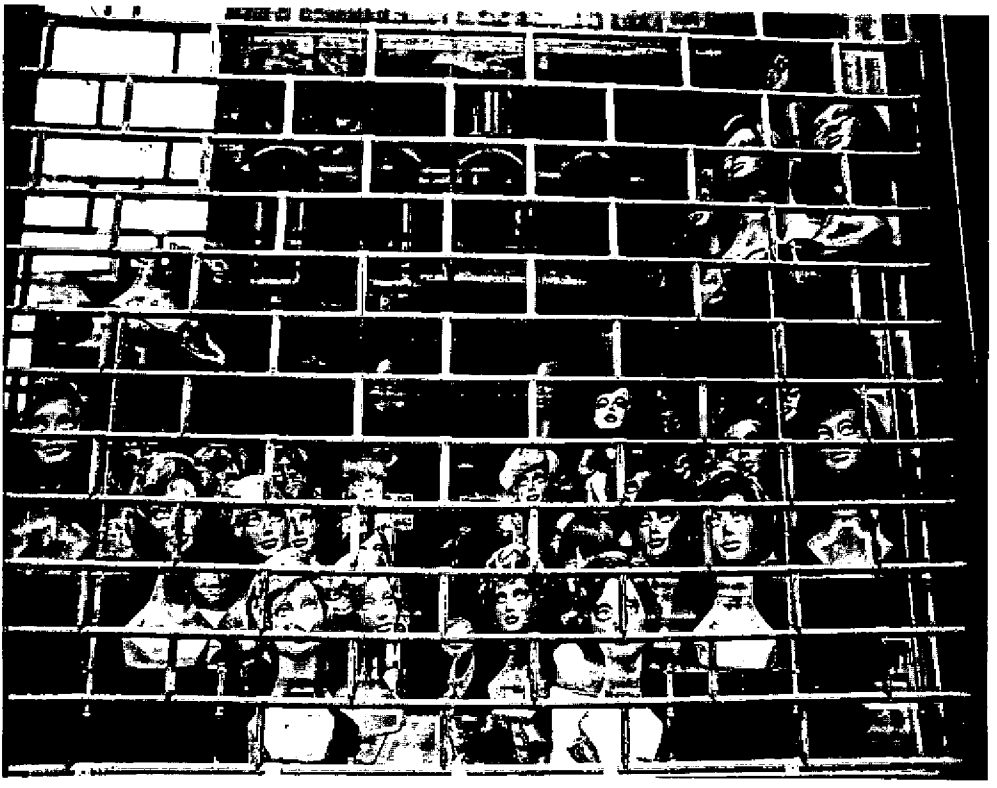
145. Richard Hamilton, *Naturaleza muerta* (fotografía coloreada sobre madera, 89 x 91 cm), 1965 (Museo Wallraf-Richartz y Museo Ludwig, Colonia).



146. Robert Häusser, *Nescafé*, 1956.

santes los comics (*comic-strips*), que en Norteamérica y Europa Occidental constituían el entretenimiento visual de amplias capas de la población. El análisis de David Antin,[100] familiarizado con la esencia del pop-art, demuestra que podían obtenerse efectos muy interesantes por medio de una gran ampliación de un motivo de comic. Resultó igualmente típico de la configuración del pop-art el principio de la repetición en forma de cuadro múltiple. Algunos artistas pop, como ANDY WARHOL, solían utilizar una sola fotografía de alguna estrella de cine, que reproducían infinitamente. Mediante la reproducción múltiple y en serie de un mismo motivo quedaba reforzado de tal modo el efecto de fetiche del retrato escogido, que la banalidad de la cita originaba la relativización del culto a la estrella en la configuración de la pintura.

La fotografía no sólo fue un importante medio auxiliar para el pop-art; algunas fotografías artísticas incluso pueden considerarse precursoras del pop-art. HERBERT LOEBEL[101] y ANDREAS FEININGER[102] condensaron en sus fotografías de calles principales norteamericanas –tomadas a larga distancia con teleobjetivos extremos– diversos tablones de carteles publicitarios y rótulos de calles para formar nuevas composiciones, que prácticamente anunciaron el nacimiento del pop-art.

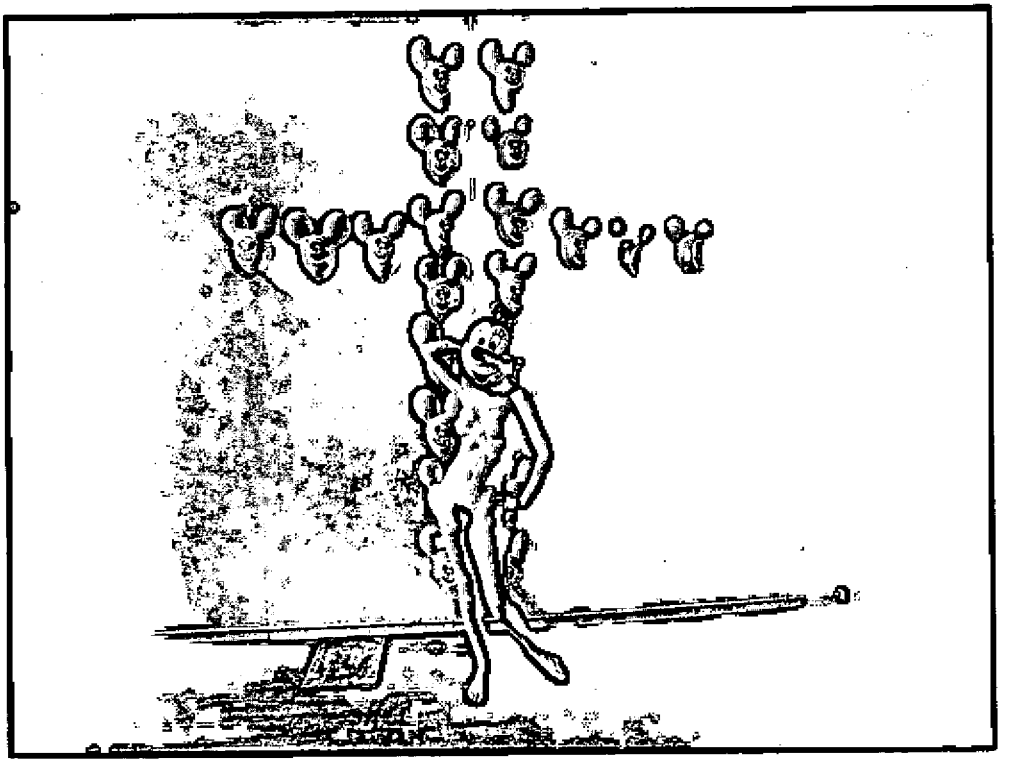


147. Floris M. Neusüss, *Exposición de pelucas,* 1973.

También era neodadaísta la concepción de ROBERT HÄUSSER al mostrar la desfiguración de las ciudades por carteles estereotipados, en un fotografía suya de 1951 donde capta unos carteles publicitarios en serie (fig. 146). En obras de este tipo quedaba reflejado ya de forma inconsciente el espíritu de la época, que pocos años más tarde llegaría a un amplio desarrollo.

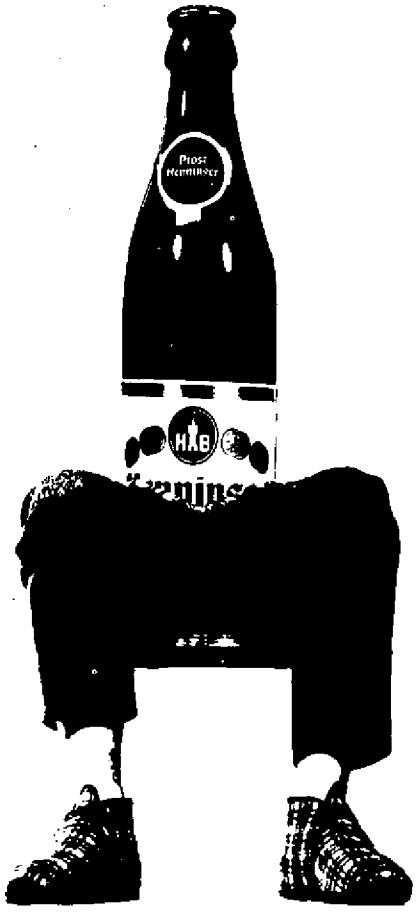
En las ya citadas obras de Loebel, Feininger y Haüsser se anunciaba también la posibilidad de un desarrollo ulterior del principio del *objet trouvé.* El mundo resultó estar repleto de composiciones creadas como casualmente e interpretables como parodia a la riada de bienes de consumo. Sólo era necesario que los fotógrafos volvieran a prestar atención a lo expuesto en los escaparates. Pero, a diferencia de los surrealistas, quienes con tales objetos articulaban unas visiones oníricas, los fotógrafos del pop-art registraban más bien las composiciones de aspecto grotesco surgidas por fenómenos casuales en los envoltorios de mercancías. Las mejores ocasiones para poder encontrar tales motivos se daban en países fuertemente industrializados, con sus numerosas calles con comercios y boutiques. En Estados Unidos hubo fotógrafos, como LEE FRIEDLANDER, que se entregaban a la búsqueda de tales motivos. En Europa mostraron parecido entusiasmo por el escaparate como fuente de inspiración fotógrafos como FLORIS M. NEUSÜSS (fig. 147) o el fotógrafo de artistas HEINZ SCHUBERT.

LES KRIMS trasladó el principio pop de la parodia al desnudo; el foto-



148. Les Krims, *Desnudo Micky-Mouse,* 1968.

149. R. F. Heinecken, *Cuatro vestido,* 1968.



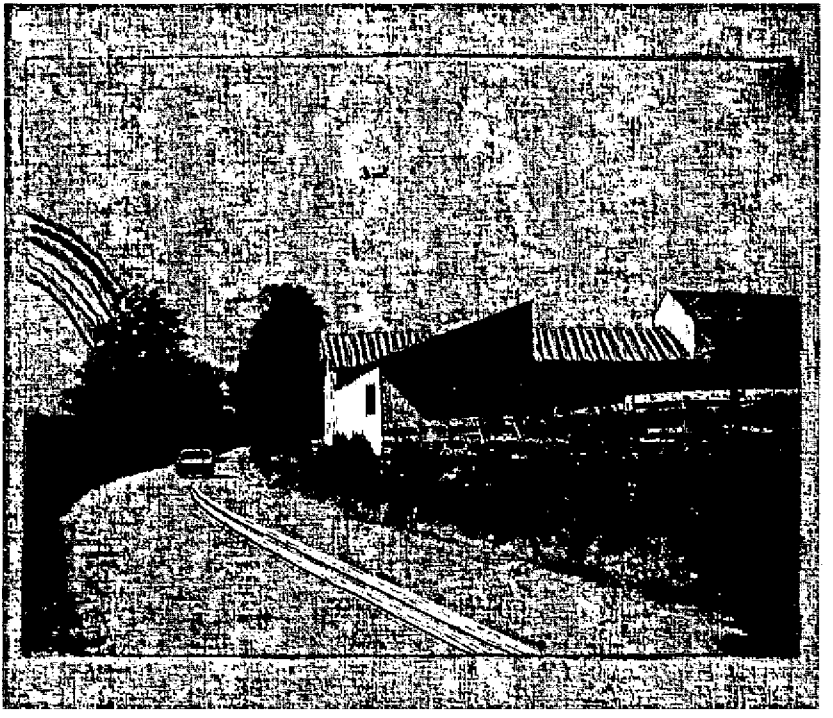
150. Reinhard Schubert, *Cerveza casera.*

grafiar a una *pin-up girl* ya se había convertido para él hacía tiempo en estereotipo de un fetiche erótico. En consecuencia, colocó una muchacha desnuda, con la cabeza cubierta por una careta de Mickey Mouse, en postura bastante naturalista delante de una pared en la que se repetían estas caretas procedentes de los comics para niños (fig. 148). Tanto la selección del motivo como el aprovechamiento del principio de la repetición se encuentran aquí en consonancia lógica con el pop-art.

Otras soluciones las encontró el pop-art con ayuda del fotomontaje. R. F. HEINEKEN montó con ayuda de fotografías de distintos objetos-fetiche (como, por ejemplo, accesorios de automóviles) cuatro figuras femeninas, cada una de ellas coronada por un rostro (fig. 149). En muchos montajes pop-art la técnica fotográfica se combinaba con los más diversos procedimientos de configuración gráfica, como ocurre en la serie de collages de RICHARD HAMILTON, *Cosmetic Studies*. Las mejores predisposiciones para una tal configuración las aportaban aquellos fotógrafos que al mismo tiempo eran grafistas, como por ejemplo REINHARD SCHUBERT (fig. 150). No cabe duda de que también BETTY HAHN recibió la influencia del pop-art. Esta fotógrafa norteamericana ampliaba sus fotografías sobre lino fotográfico y, como colofón, completaba sus obras parcialmente con bordados. En la composición *Calle con arco iris* (fig. 151) se han añadido bordados multicolores en el arco iris, en la línea divisoria de la carretera, así como en los tejados.

Una síntesis entre pop-art y elementos surrealistas la podemos ver en los trabajos fotográficos de RALPH GIBSON, realizados en todo momento como obra única. Detalles de la realidad son compuestos para crear situaciones sorprendentes, que convierten a los objetos retratados, a pesar de su banalidad, en enigmáticos (fig. 153).

Una cierta analogía con las acciones eróticas neodadaístas de Yves Klein, en las que muchachas pintadas de azul imprimían sus cuerpos sobre el lienzo de acuerdo con las instrucciones recibidas, la encontramos en los *nudogramas* de Floris M. Neusüss. En realidad se trata aquí de fotogramas obtenidos colocando a las modelos en un cuarto débilmente iluminado con un lámpara de cuarto oscuro ante un rollo de papel fotográfico. Con una linterna de bolsillo de luz potente iluminaba entonces la capa sensible del fondo, conduciendo ex-



151. Betty Hahn, *Calle con arco iris* (foto-aguatinta sobre tela, con bordados), 1971.

152. Floris M. Neusüss, *Tres nudogramas,* 1972.

153. Ralph Gibson, *Déjà vu,* 1973 (Galeria Wilde, Colonia).

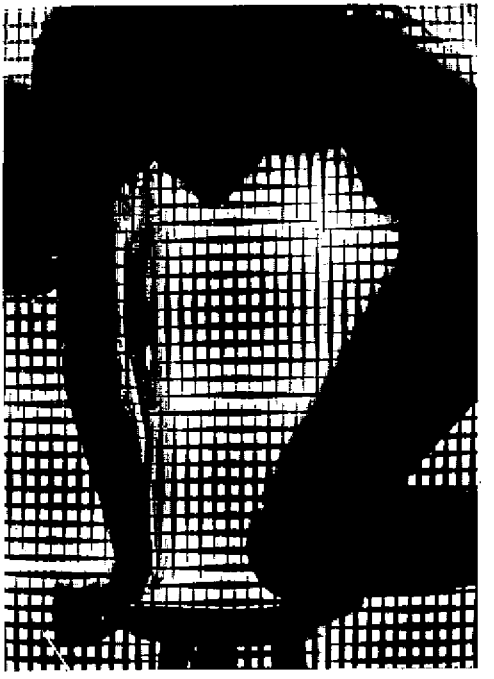
presamente la sombra de la modelo en diversas direcciones (fig. 152). De esta forma Neusüss creó una serie de nudogramas caracterizados por sus formas extrañas.

La difusión del pop-art todavía tuvo otra consecuencia importante: con la vuelta de la realidad a la pintura también se volvió a reconocer la interpretación de lo real como acto artístico, lo cual llevó también a admitir la calidad artística de una fotografía y a la difusión de la fotografía como medio artístico.[103]

9. El op-art y la fotografía

De hecho, el op-art es una variante especial de la pintura abstracta geométrica, y se basa en unas composiciones en forma de muestra, que el ojo del espectador sintetiza –por indolencia de la retina– como impresiones cromáticas y estructurales en movimiento rítmico. Los inicios de esta tendencia estilística pueden encontrarse ya en la Bauhaus, pero sólo después de la Segunda Guerra Mundial Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto y Bridget Riley crearon la base experimentalmente fundada de este estilo. Y en 1964 recibieron la etiqueta de op-art, utilizada por un periodista de la revista *Time*.[104]

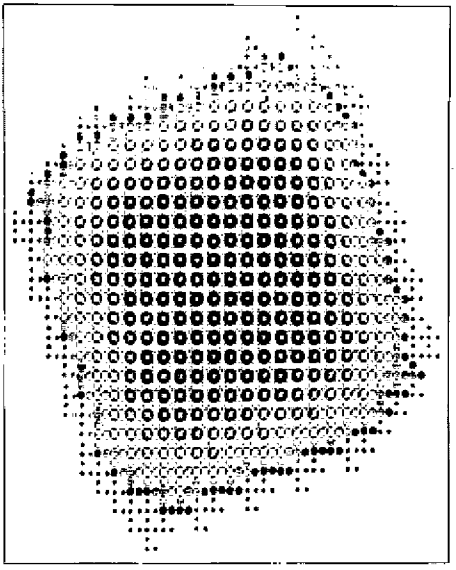
Con la difusión generalizada de esta tendencia estilística aparecieron también tendencias parecidas en la fotografía. Por la actitud espiritual y la técnica empleada podríamos diferenciar aquí tres caminos completamente distintos. El primer camino al op-art pasaba una vez más por el *objet trouvé*, que sin embargo pocas veces salía a relucir. Uno de los pocos resultados así obtenidos se debe a HERBERT RITTLINGER,[105] quien en un viejo tejado descubrió una muestra con estructura al estilo op-art. El camino predilecto para obtener un estilo op-art en la fotografía se basaba en el montaje *sandwich*, en el cual se empleaba una determinada trama. Con gran inventiva, esta forma de trabajo la ensayó para una serie de desnudos ZDENĚK VIRT (fig. 154), quien en su calidad de grafista ya había creado diversas muestras. Esta serie estaba concebida de forma tan amplia, que fue suficiente para ilustrar todo un libro.[106] Para aquellos fotó-



154. Zdeněk Virt, *Desnudo op-art, c.* 1965.

grafos que no poseían la habilidad para confeccionarse personalmente una trama, algunos fabricantes lanzaron al mercado negativos y diapositivas con tramas varias. Aparte del ya citado método *sandwich* (en la que se sobreponen dos negativos para ampliarlos conjuntamente), también era posible proyectar la trama escogida directamente sobre el cuerpo de la modelo o de cualquier otro objeto.

En el curso de los últimos años surgieron, a partir de experimentos técnicos, nuevos aspectos de la fotografía afín al op-art. Así, GOTTFRIED JÄGER se ocupó de una variante del principio de la óptica múltiple, inventado ya en 1854 por Disdéri para retratos sucesivos, para lo cual empleó Jäger una cámara de diafragma múltiple. En lugar de efectuar fotografías aisladas, Jäger empleó esta cámara especialmente inventada por él para la exposición simultánea de una trama de puntos de luz. Mediante la superposicion de cuadros aislados de este objeto luminoso, surge una composición muy parecida a las obras pictóricas de op-art (fig. 155). Técnicamente resulta bastante simple, dado que se emplea el principio de la cámara de diafragma de agujero, es decir, de la cámara oscura original. De esta forma resulta bastante sencillo confeccionar placas con diversas disposiciones de diafragmas de agujero. Numerosas variantes de estas fotografías se han conseguido cambiando el número, la distribución, la forma y el tamaño de los diafragmas de agujero, la amplitud del objeto, el ángulo de la imagen, el tiempo de exposición, así como el material fotográfico empleado.[107] En el caso de fotografías en color también juega un importante papel el color del filtro.



155. Gottfried Jäger, *Estructura 3.8.14.1.6.4.*, generada en 1967.

10. La fotografía en la vanguardia artística y la secuencia fotográfica

Casi simultáneamente con la rehabilitación de la realidad objetiva como objeto de arte en el nuevo realismo y el pop-art, aparecieron tendencias parecidas en el arte de acción del happening. Fue en 1959 cuando Alian Kaprow utilizó por vez primera este término para designar un espectáculo artístico en la Reuben Gallery de Nueva York.[108] El happening era un collage improvisado por el artista y compuesto por acontecimientos sin unidad de acción; buscaba menos comunicar un contenido de ideas que intensificar los estímulos visuales y táctiles mediante asociaciones creativas, donde participaban tanto los artistas como el público. La unicidad y la limitación temporal del happening limitaban el único testimonio perdurable a las fotos y películas de tales acontecimientos. Así pues, a la fotografía le correspondió aquí un importante papel por su capacidad documental, por lo que la mayoría de los organizadores de happenings la apreciaban mucho. Este estado de cosas prosiguió de forma continuada en los años sesenta, gracias a lo cual la fotografía pudo conquistar un importante lugar como medio testimonial dentro del mundo del arte.

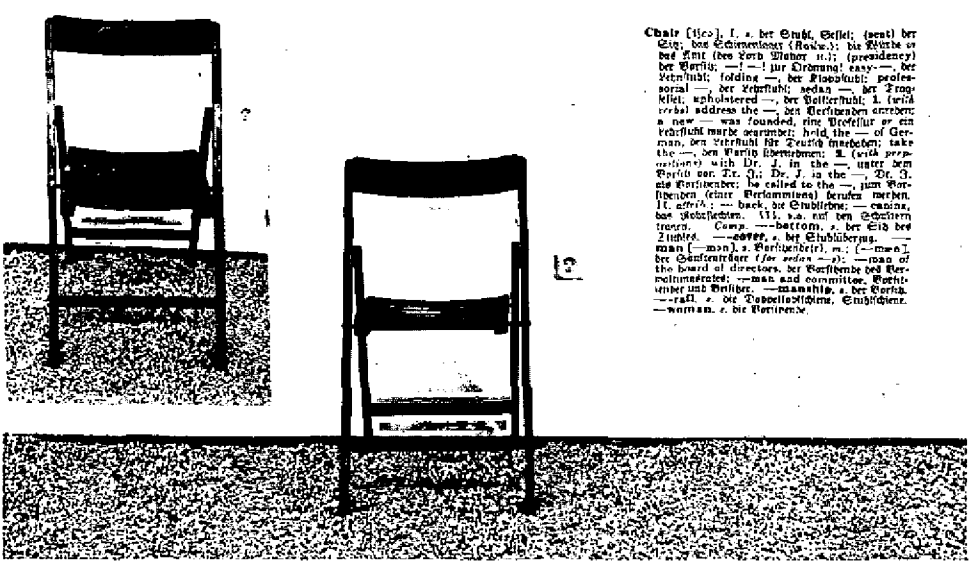
En el *land-art* y en el llamado arte conceptual la fotografía adquirió unas funciones tan importantes como en el *body-art;* en parte, la realización de las actividades

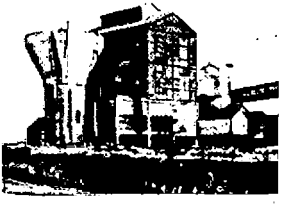
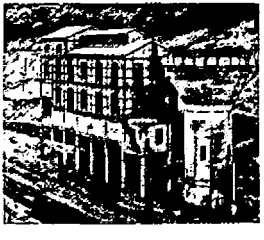
artísticas se desarrollaba exclusivamente en la comunicación medial de ideas por medio de la fotografía. Así, por ejemplo, las acciones del *land-art* –como el amontonamiento de tierras en un lago por Robert Smithson o las zanjas efectuadas en el desierto por Mike Heizer– sólo subsisten hoy en día debido a su documentación fotográfica, dado que están expuestas a los cambios que la naturaleza misma opera en ellas.

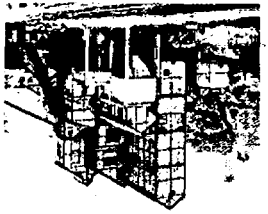
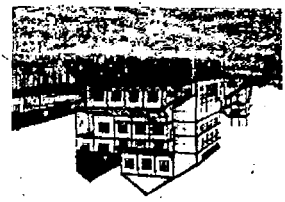
La función de la fotografía en el arte conceptual queda muy bien ejemplificada por la obra *Una y tres sillas* (fig. 156), de Joseph Kosuth. Esta pieza está formada por una silla sencilla, así como de una reproducción fotográfica de esta misma silla, y además una reproducción fotográfica de la definición de la palabra "silla" en el diccionario Webster. Esta yuxtaposición de realidad, reproducción de la realidad y su descripción pone de manifiesto la típica exactitud y sistematización teórica del arte conceptual, que problematiza al arte mismo al cuestionar el principio de la contemplación como función esencial del arte.[109] Por consiguiente, en lugar de una contemplación por el cuadro, el arte conceptual ponía al alcance del espectador, bocetos, textos y fotografías en calidad de portadores de ideas y ofertas para pensar y actuar. Aparecen aquí ciertos paralelismos con los *readymades* de Duchamp, al quedar trasplantada la acción creadora a los conceptos mentales.

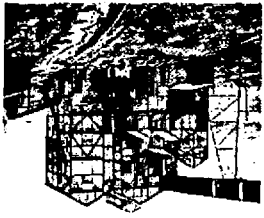
La fotografía –o, en casos de concepciones muy complicadas, el fotomontaje permite una transmisión muy exacta de intenciones, que no puede ser al-

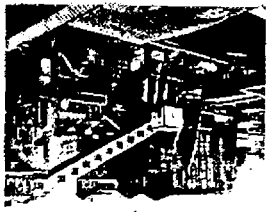
156. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas,* 1965 (Galería Paul Maenz, Colonia).

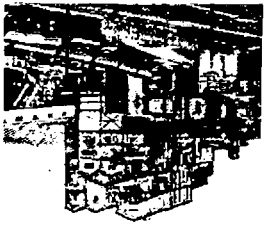








158. Arnulf Rainer, *Farsa facial*, 1970-1971.

◁157. Bernd y Hilla Becher, *Instalaciones industriales*, 1966-1975.

canzada, por ejemplo, mediante un largo texto descriptivo. Así, el holandes JAN DIBBETS sistematizó el transcurso del tiempo en informaciones visuales; mediante secuencias fotográficas creó un procedimiento sorprendentemente sencillo para esquematizar la categoría mental de tiempo como un desarrollo. HANS HAACKE utilizó la fotografía como parte de sus sistemas de tiempo real, en donde junto a procesos de crecimiento biológico y cambios físicos también visualizó complejos sociológicos de tiempo *real en sus conexiones causales.*

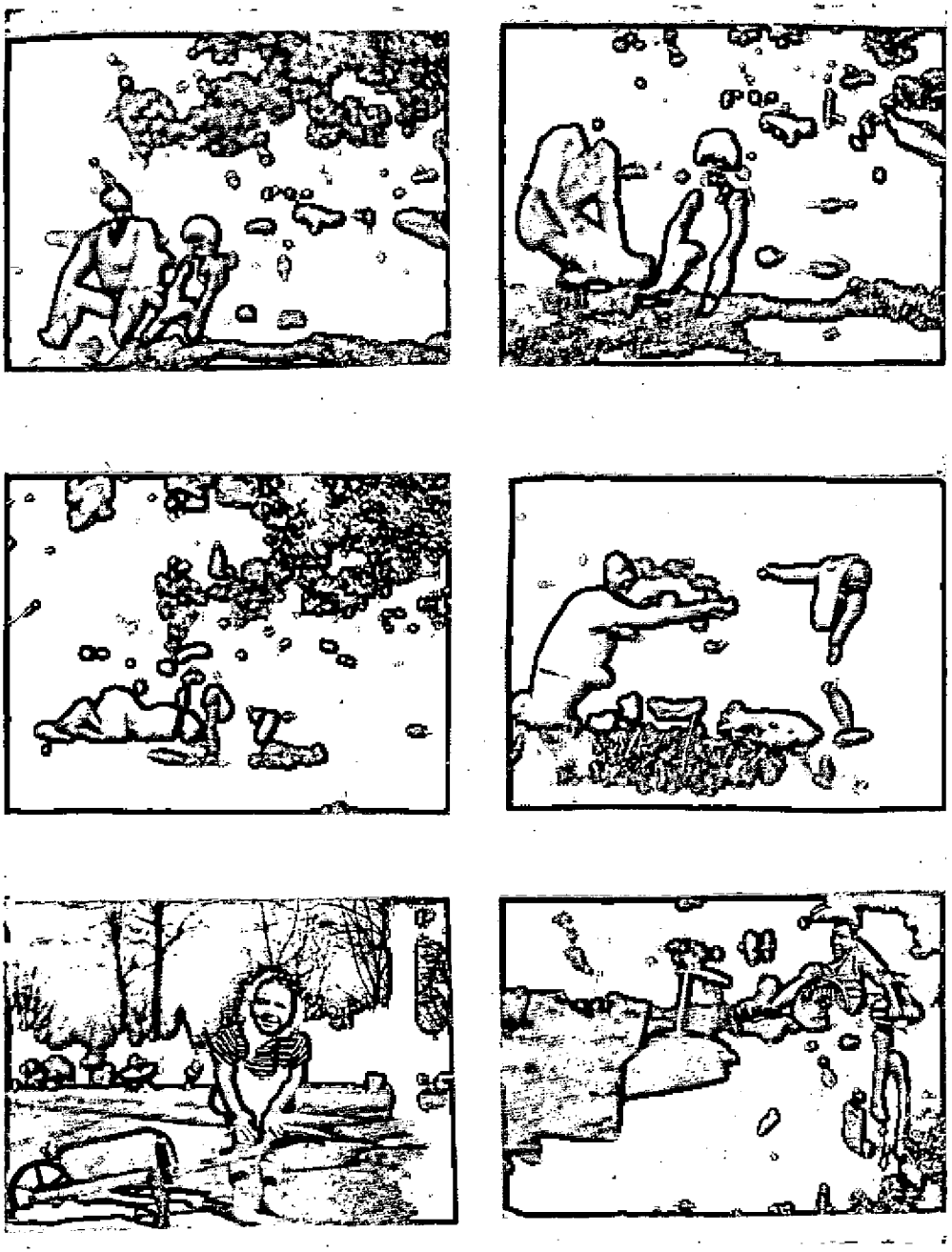
BERND y HILLA BECHER, cuya obra artística ha quedado centrada totalmente en la fotografía, utilizan la secuencia fotográfica como instrumento para una reproducción sistemática de determinados tipos arquitectónicos como depósitos de agua e instalaciones industriales de los siglos XIX y XX (fig. 157).

También en la esfera del *body-art* la fotografía, junto al cine y el video, encuentra un amplio campo de aplicación. Mientras BRUCE NAUMAN y VITO ACCONCI utilizan la fotografía como instru-

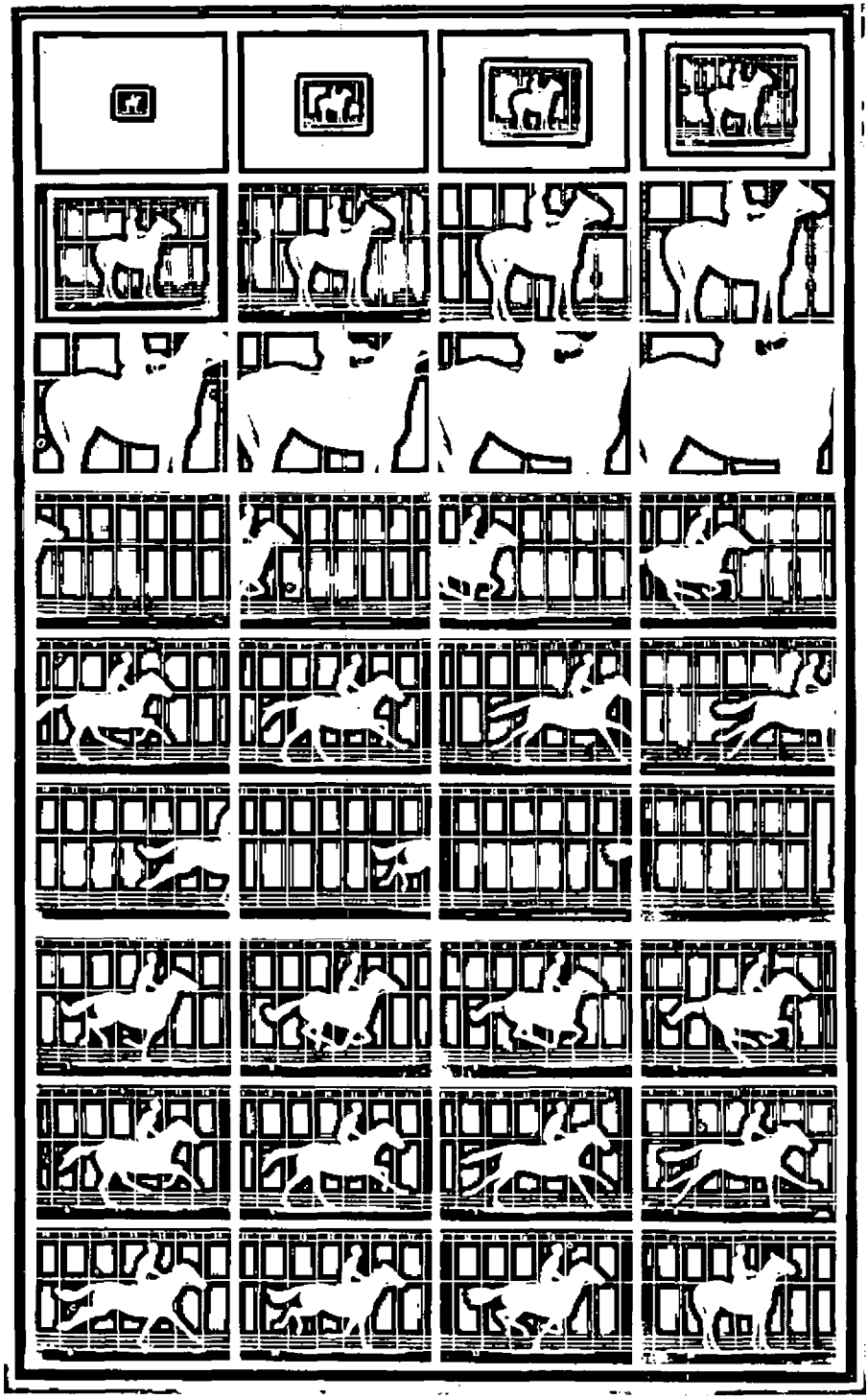
159. Klaus Rinke, *Codo del Rhin junto a Düsseldorf* (montaje de dieciocho tomas distintas, con desplazamientos de 15 m entre una y otra), 1975.

mento de registro de su actividad manipulada en la superficie de su cuerpo, ARNULF RAINER emplea la fotografía de su cara o de su cuerpo como punto de partida para cambiarla pintando o dibujando encima de ella (fig. 158). Los precursores del *body-art* fueron los ya citados happenings eróticos de Yves Klein, así como las acciones corporales rituales de algunos artistas vieneses, como Hermann Nitsch o Rudolf Schwarzkogler. En las demostraciones de un proceso evolutivo, la fotografía de KLAUS RINKE se convierte en un medio para la definición de la relación entre tiempo y espacio,[110] que el artista sistematiza con MONIKA BAUMGARTL en sus llamadas "demostraciones primarias" mediante unas secuencias fotográficas estrictamente estructuradas: "Estos gestos y estas secuencias de movimientos del cuerpo, de la cabeza, de los brazos, de los codos, de las manos y de los dedos están calificados con la mayor exactitud; el que además ejerzan por su conjunción ornamental un marcado atractivo estético, no es algo intencionado, pero resulta de su clara función y una vivencia inicial natural"[111] (fig. 159).

En el registro de huellas de CHRISTIAN BOLTANSKI la fotografía se convierte en medio subjetivo de una especie de narración de historias, donde determinadas fotografías aisladas son juntadas para formar secuencias biográficas de imágenes, sin que tenga lugar una identificación nomi-



160. Christian Boltanski, de *El album de fotos de la familia D.*, 1971.

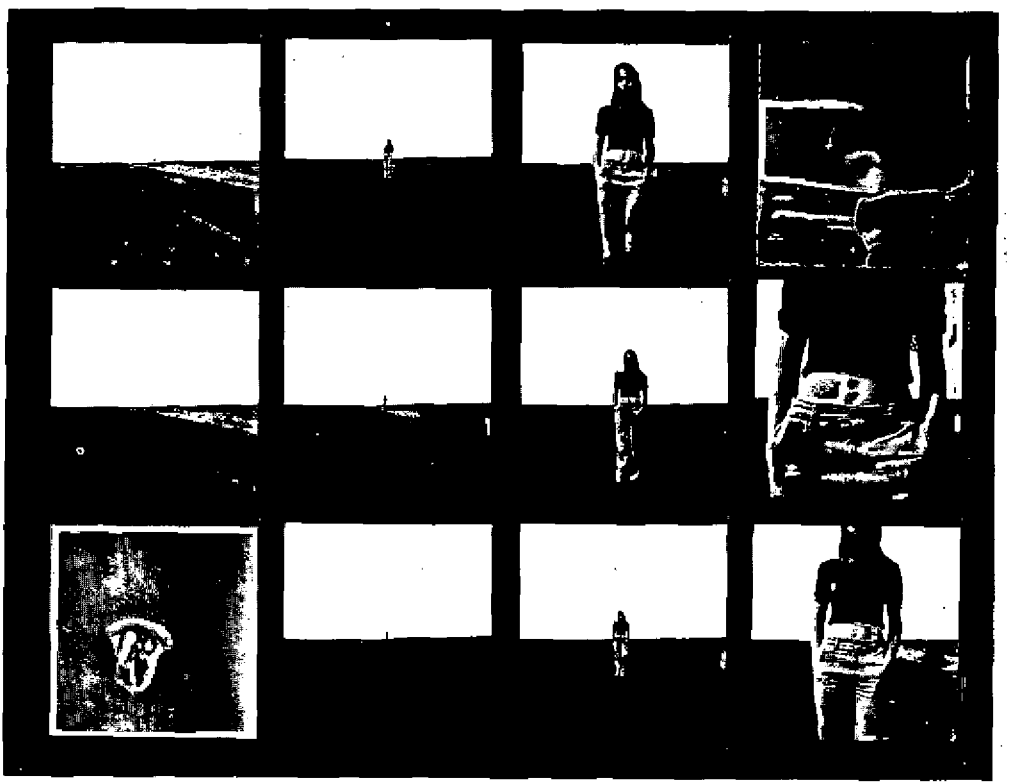


nal de las personas (fig. 160). Lo importante, más bien, era el registro de huellas individuales que un hombre deja atrás en su vida y que le hacen salir de su anonimato. Algunos artistas efectuán las fotografías necesarias para sus realizaciones personalmente con ayuda de cámaras Polaroid, mientras que otros prefieren que los realicen según sus propias instrucciones algunos fotógrafos amigos. Ahora bien, la relación entre la vanguardia artística y la fotografía no sólo quedó demostrada en el uso medial de las fotos como portadoras de información en la obra de arte, sino que muchos fotógrafos de orientación vanguardista quedaron influidos, a su vez, por las particularidades estilísticas de esta vanguardia artística. Tendencias de este tipo se manifiestan, ante todo, en secuencias concebidas de la más diversa forma. El principio de una secuencia fotográfica ya era conocido en el siglo pasado, y fue empleado principalmente por EADWEARD MUYBRIDGE para la investigación de fases individuales de movimiento. Este procedimiento vuelve a ser predilecto en estos últimos años, como nos ejemplifica la obra *Homenaje a Muybridge* de PIERRE CORDIER (fig. 161).

Así como el artista procesual Klaus Rinke, también el fotógrafo DUANE MICHALS partió de su propia obra cuando, en el prólogo a *Chance Meeting*[112] escribe:

◁161. Pierre Cordier, *Homenaje de Muybridge,* 1972 (Sección Cultural SICOF '73, Milán).

162. Floris M. Neusüss, *Foto-sintaxis* (secuencia fotográfica).



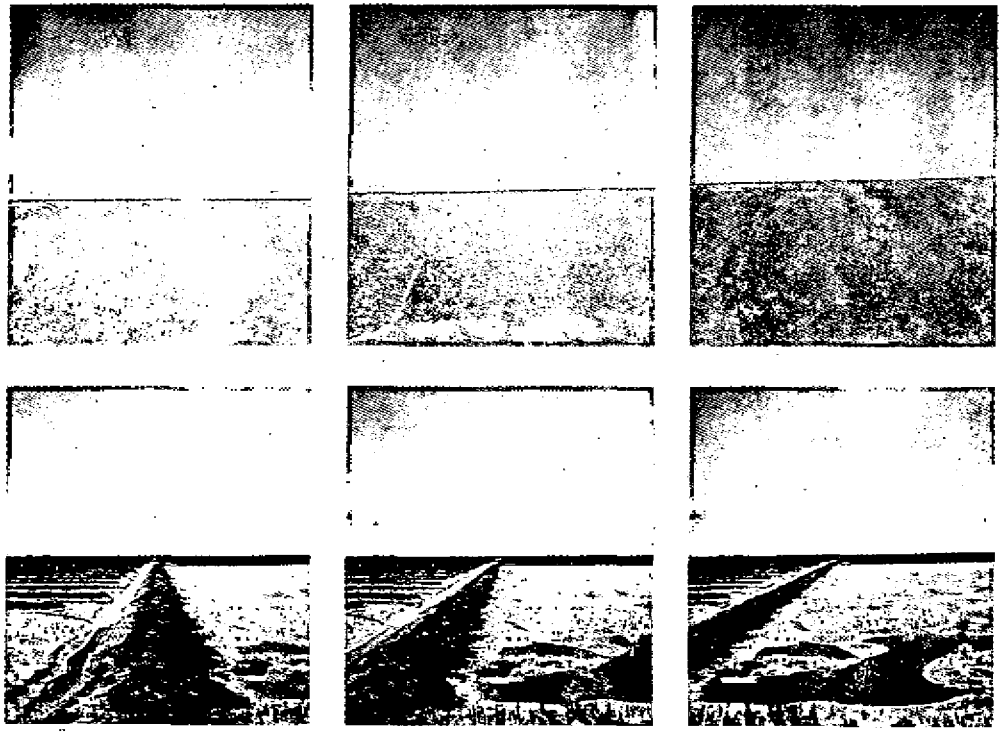
163. Duane Michals, *El paraíso recobrado* (secuencia fotográfica), 1968.

164. Ray K. Metzkar, *Secuencia de desnudos* (secuencia fotográfica).

"No paseo por las calles con mi cámara en busca de la vida. No soy reportero. No soy contemplador. Soy vida. Lo soy. Los cuadros que veo en mis ideas son más valiosos y reales para mí que cualquier acontecimiento que pudiera contemplar casualmente en la calle. Yo soy mi propia limitación. Todo acontecimiento en mi conciencia es material para mis fotografías." De acuerdo con esta conciencia de sí mismo, Duane Michals compone desde 1965 fascinadoras secuencias de prosaicas secuencias, cuyas diversas fases en la foto habían sido conscientemente pensadas (fig. 163).

También BERNARD PLOSSU creó numerosas variaciones de acontecimientos simples, que registró en secuencias muy precisas. Con ello pretendía descubrir los límites de la secuencia; reunió sus experiencias sobre la fotografía de situaciones banales en el libro *Surbanalism*.[113] FLORIS M. NEUSÜSS estuvo influido en sus secuencias por el pop-art cuando, por ejemplo, registraba una misma figura en diversos tamaños o en diversos detalles (fig. 162). RAY K. METZKER, por su parte, se concentró en secuencias estructuradas de forma muy gráfica, para las cuales utilizó una modelo de desnudo (fig. 164).

GER DEKKERS confecciona secuencias fotográficas de paisajes holandeses, donde entre una foto y la siguiente sólo cambian los intervalos de colocación de la cámara, y precisamente de tal forma, que la línea del horizonte que une entre sí a todas las fotos siempre es la misma. Gracias a ello el paisaje natural aparece en la secuencia como un paisaje artificialmente construido (fig. 165).



165. Ger Dekkers, *Paisajes planificados: 25 horizontes* (selección de las 25 secuencias de 7 fotografías en color cada una), 1974-1977.

11. Aplicación artística de las posibilidades fototécnicas

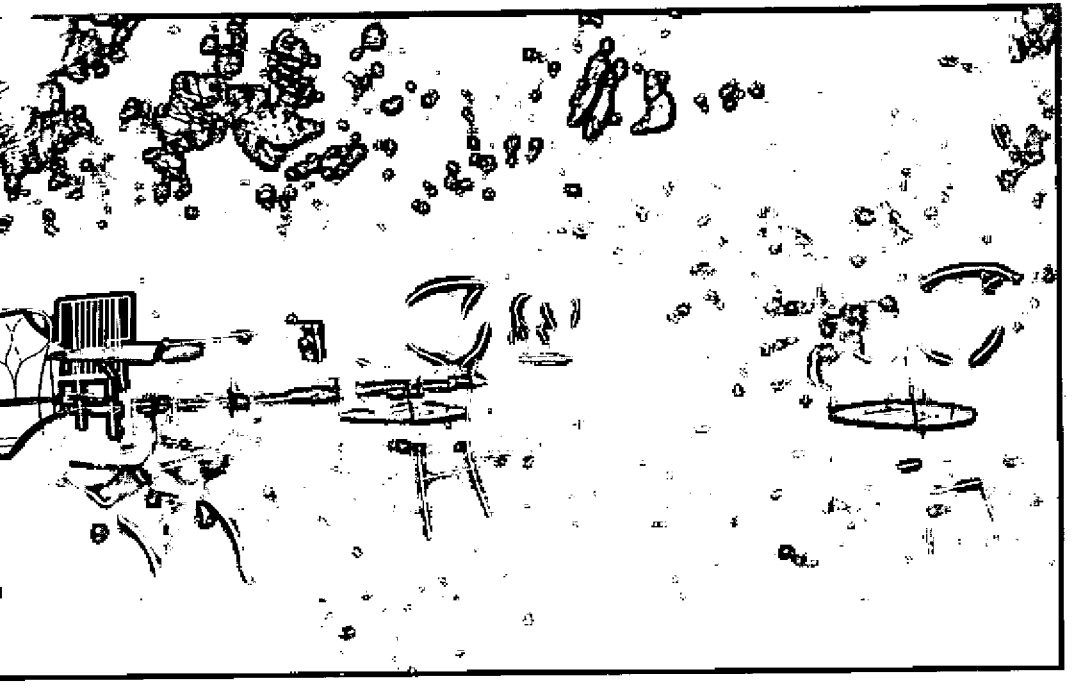
En el presente libro se ha repetido ya varias veces que el equipamiento técnico puede limitar las posibilidades para el trabajo de los fotógrafos. Con la creciente popularidad de la fotografía se desarrollaron los accesorios especiales que, pocos años antes, todavía eran considerados como complementos especiales para estudios científicos y se fabricaban de forma casi artesana. Hoy en día, un objetivo de "ojo de pez" con un ángulo de más de 180° o incluso un teleobjetivo extremo con una distancia focal de más de 1000 mm ya no es nada extraordinario. La fabricación masiva de tales productos fue fomentada por los numerosos aficionados, que adquirían tales accesorios principalmente por entusiasmo hacia tales refinamientos técnicos. El fotógrafo profesional, por su parte, empleó esos pequeños "milagros de la técnica" para experimentos creativos.

Los objetivos "ojos de pez" permiten acercarse de forma sorprendente al motivo, hasta el punto de que esta separación tan minúscula provoca unas perspectivas completamente nuevas, fuertemente exageradas. Las distorsiones que se producen de esta forma pueden ser utilizadas para atractivos efectos, como muestra por ejemplo la foto de THOMAS CUGINI (fig. 166). El checo BOHUMIL NOVOTNÝ, que trabaja como reportero, muestra en el ejemplo aquí reproducido que las fotos obtenidas por medio del "ojo de pez" pueden resultar muy dinámicas (fig. 167). Por el contrario, los teleobjetivos extremos permiten

166. Thomas Cugini, *Taxista, c.* 1968.

168. Josef Sudek, *Vista panorámica.*

167. Bohumil Novotný, *Ícaro esquiador*, c. 1970.



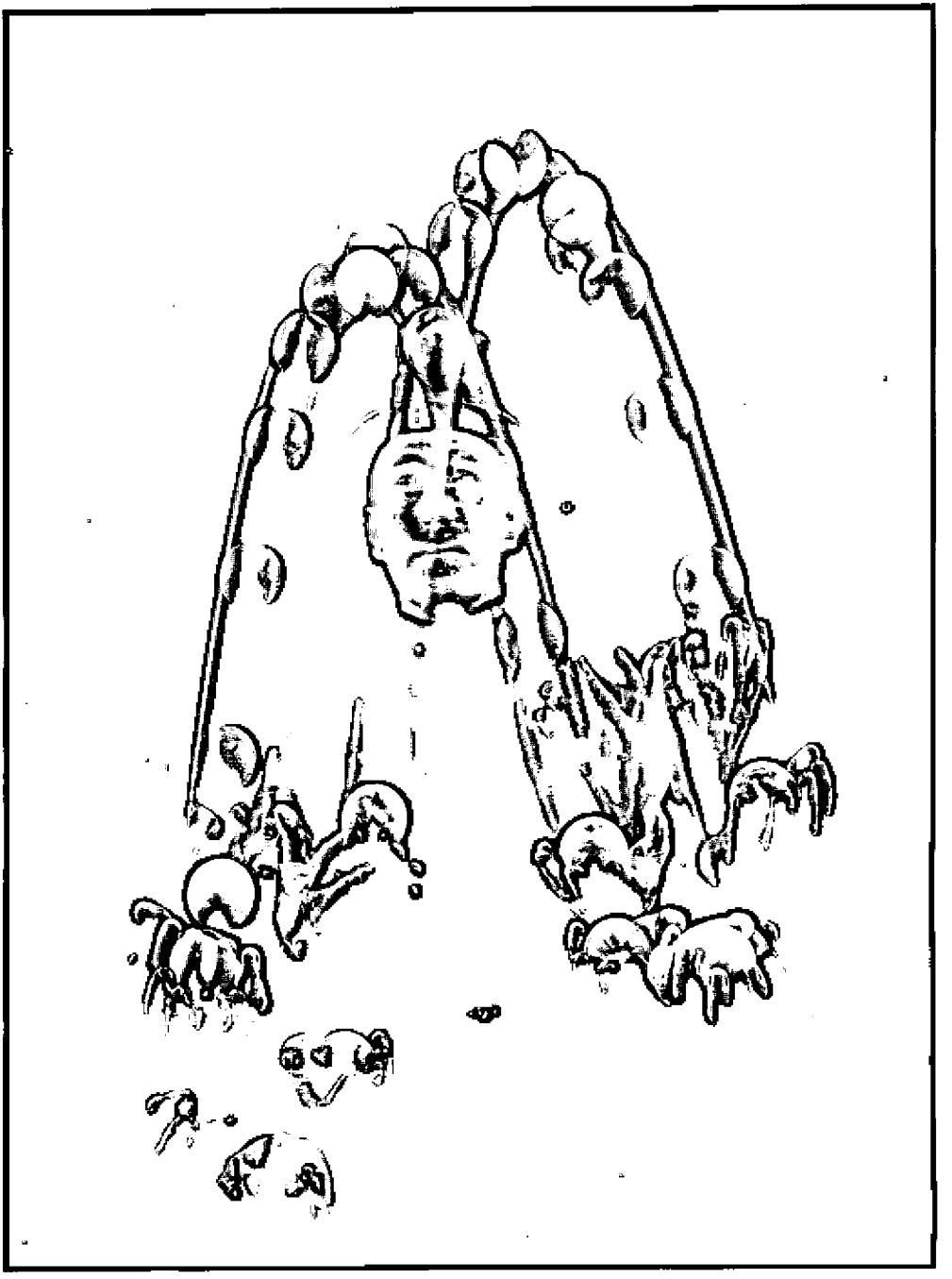
captar el motivo a grandes distancias, lo que en una imagen pequeña conduce a una simplificación de la perspectiva. Este efecto artístico lo empleó ANDREAS FEININGER de forma especialmente eficaz para sus fotografías de Nueva York.

Algunos fotógrafos son de la opinión de que no sólo los aparatos modernos, sino incluso los antiguos, hoy en día ya casi olvidados, todavía son capaces de ofrecer unos resultados muy atractivos. JOSEF SUDEK adquirió una vieja cámara Kodak panorámica de principios de siglo. El formato atípico, producido por medio de un movimiento horizontal del objeto durante la exposición, ofrecía unas posibilidades completamente nuevas (fig. 168). Poco después de los trabajos de Sudek se produjo un renacimiento de las cámaras panorámicas, fabricadas ahora en modelos para película de tamaño pequeño, tanto por firmas japonesas como rusas.

El fotógrafo norteamericano WEEGEE desarrolló, ya en los años cincuenta, una especie de caleidoscopio para su cámara, el llamado *weegeescopio,* gracias al cual fue capaz de introducir en sus fotografías diversas formas de reflexiones múltiples. Posiblemente fueran sus resultados los que movieron a algunos fabricantes de accesorios a producir lentes adicionales multiplicadoras. En la actualidad incluso existen dispositivos especiales para multiplicar de tres a seis veces el motivo. Buen ejemplo de ello lo tenemos en la fotografía de VÁCLAV JÍRŮ (fig. 169).

Los reflejos suelen ser un desafío para el fotógrafo, que hará entonces múltiples experimentos. KAROL KÁLLAY colocó junto a la lente frontal del objetivo un estrecho espejo, gracias a lo cual logró una desacostumbrada fotografía de modas (fig. 170).

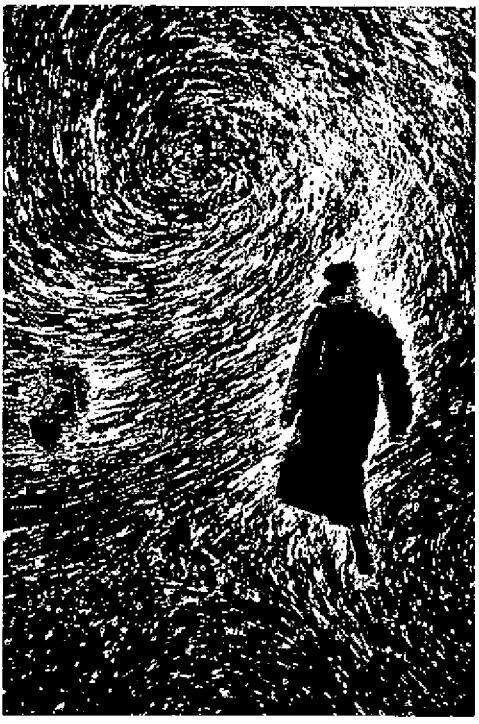
También los modernos dispositivos de flash ofrecen unas nuevas vías para experimentos creativos. Soluciones especialmente insólitas pueden lograrse mediante flashs estroboscópicos, que permi-



171. Gjon Mili, *Malabarista.*

◁169. Václav Jirů, *Torre multiplicada, c.* 1973.

◁170. Karol Kállay, *Fotografía de modas con reflejo.*



172. Leopold Fischer, *Tormenta*, 1965 (Sección Fotográfica Polizeisportvereinigung, Viena).

ten varias exposiciones por segundo. Si el fotógrafo programa previamente la exposición múltiple de un solo campo de imagen, puede lograr unos resultados que nos recuerdan la pintura futurista. Tales ensayos los realizaron, en especial, HAROLD EDGERTON, inventor del flash estroboscópico, y su discípulo GJON MILI (fig. 171), quien acabó dedicándose por entero a la fotografía.

Las técnicas de cuarto oscuro fueron perfeccionándose también paulatinamente y completadas por nuevos procedimientos. Así, por ejemplo, se ensayó repetidamente la ya citada pseudosolarización, lo cual condujo al efecto Sabatier de segundo grado. Los resultados prácticos equivalían casi a un dibujo a rayas. Como ejemplo de perfiles obtenidos por la doble solarización, tenemos la dramática obra de LEOPOLD FISCHER (fig. 172). Tales efectos se consiguen hoy en día de forma bastante sencilla con ayuda de la película especial Agfacontour Professional, material de copia para superficies y líneas de igual densidad.

12. Principales corrientes del desnudo fotográfico desde la Segunda Guerra Mundial

El desnudo es, con razón, uno de los temas más preferidos de la fotografía moderna, puesto que permite infinitas posibilidades de estilización formal, donde el embrujo del cuerpo humano puede subrayarse en múltiples variaciones. Debido a la gran cantidad de maneras de concebir este tema, el desnudo ya ha sido expuesto en parte en otros apartados. Pero aquí volveremos a tratar el tema en su conjunto y sobre la base de sus propias características específicas.

Los denudos *glamour* llegaron a difundirse por la demanda de tal manera, que una verdadera oleada de tales fotografías invadió el mercado. Aparte de los grandes maestros, siempre capaces de enriquecer sus propios logros con nuevas ideas originales, muy pronto intentaron suerte en este campo numerosos fotógrafos de segundo rango, que solían copiar en múltiples variantes las grandes obras ya existentes. Las modelos empleadas por tales fotógrafos demostraron su inexperiencia en poses artificiosas, donde exponían su hermoso cuerpo con un exhibicionismo casi orgulloso. Como es natural, tales productos cansaron pronto a los partidarios de la buena fotografía y, al mismo tiempo, indignaron de tal modo a los fotógrafos responsables, que pronto reaccionaron con ideas propias. Aquí el fotógrafo individual no sólo se guiaba por su gusto personal, sino también por el valor social del desnudo y por las co-

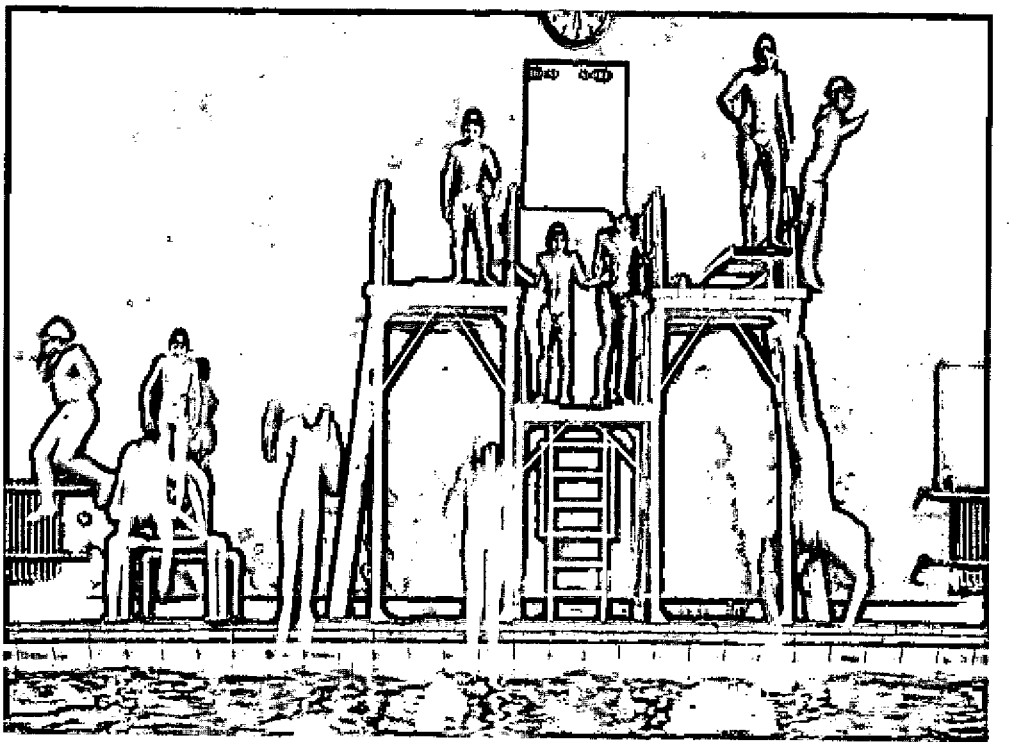
174. József Nemeth, *Desnudo al aire libre,* 1958.

173. Václav Jírů, *Peinado matutino ante la ventana,* 1946.

mientes imperantes en el arte. Una de las posibilidades consistía en fotografiar a la modelo en un ambiente en el que la desnudez pudiera parecer natural. Así, por ejemplo, una muchacha arreglándose al levantarse por la mañana, frente a la ventana de una cabaña de montaña, no tiene el menor asomo de pose, como nos lo prueba la foto de Václav Jírů (fig. 173). Muy probablemente se trata aquí incluso de una modelo no profesional, lo cual contribuye todavía más a acentuar la atmósfera natural. La foto entera emana una auténtica poesía cotidiana y una optimista alegría de vida. La búsqueda de una relación natural entre la modelo y el entorno natural la utilizan a veces también grandes maestros del *glamour,* como JÓZSEF NEMETH (fig. 174), para poder representar el cuerpo femenino en su belleza natural y libre de efectos de estilización.

La tendencia a la representación natural de personas desnudas también puede llevar a una especie de imagen de reportaje, como nos atestigua la fotografía de CHRIS STEELE-PERKINS, tomada en una clase de natación de una escuela de muchachos inglesa (fig. 175). La concepción dinámica de estos muchachos que se mueven de forma natural, borra toda apariencia de naturalismo exagerado.

También es muy conocida la instantánea de JEAN-PHILIPPE CHARBONNIER tomada tras los bastidores de un local de *strip-tease,* en la que puede verse cómo una bailarina desnuda charla con toda naturalidad con dos tramoyistas.



175. Chris Steele-Perkins, *Clase de natación en el City of London School for Boys*, 1964.

176. Masaya Nakamura, de la exposición "Autumn blast", 1969.

177. Taras Kuščynskyj, *Desnudo entre helechos*, ▷ *c.* 1972.

178. Jean-Philippe Charbonnier, *Handa, desnudo de una muchacha de largos cabellos, c.* 1966.

También la moderna escuela japonesa del desnudo fotográfico ha contribuido enormemente a la representación del cuerpo femenino en la naturaleza, como vemos en el ejemplo de MASAYA NAKAMURA (fig. 176). También en muchas obras de TARAS KUŠČYNSKYI podemos descubrir esta concepción japonesa, puesto que oculta tan hábilmente las partes de carácter erótico por medio de la disposición de la modelo en la naturaleza, que la atención del espectador queda concentrada en la irradiación espiritual de la muchacha (fig. 177).

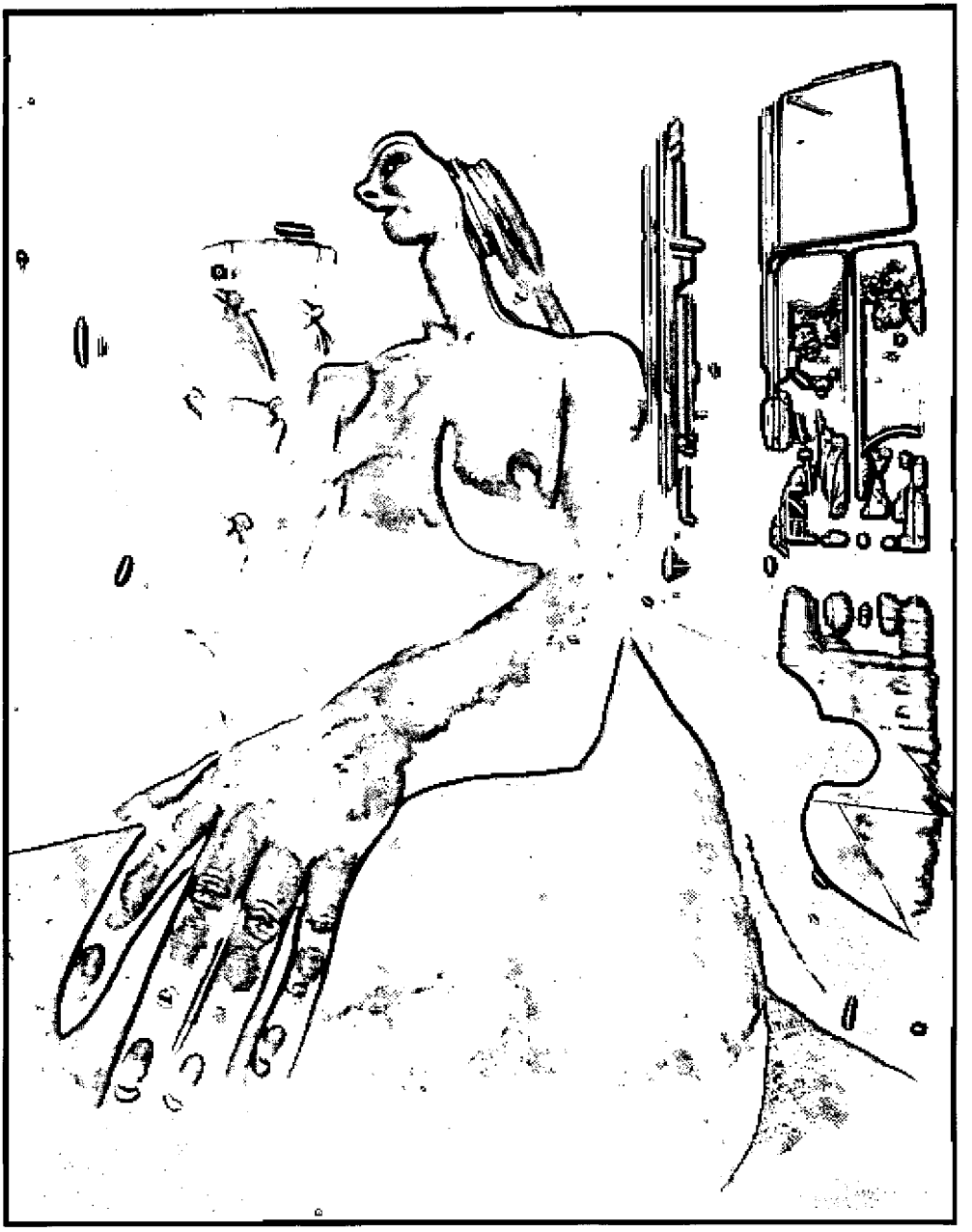
Algunos partidarios o, mejor dicho, epígonos de la concepción del *glamour* degradaban a las modelos a menudo a simples marionetas. El famoso reportero y conocedor de las personas Philippe Charbonnier, por el contrario, expone totalmente la individualidad de su modelo y muestra una honda capacidad de compenetración con la psique de la muchacha (fig. 178).

A la concepción del *glamour* se oponen aún más aquellas fotos que niegan las proporciones clásicas del cuerpo. Muchos fotógrafos aprovechan, independientemente unos de otros, las posibilidades de la distorsión de la perspectiva, del escorzo –como por ejemplo PHILIPPE HALSMAN, MIROSLAV HÁK, ANDRÉ KERTÉSZ– para obtener desnudos poco frecuentes. Mayor inventiva demostró tener en este aspecto BILL BRANDT con su inhabitual desnudo (fig. 179). De la gran diversidad de sus experimentos fotográficos nació su famoso libro *Perspectives of Nude*.[114]

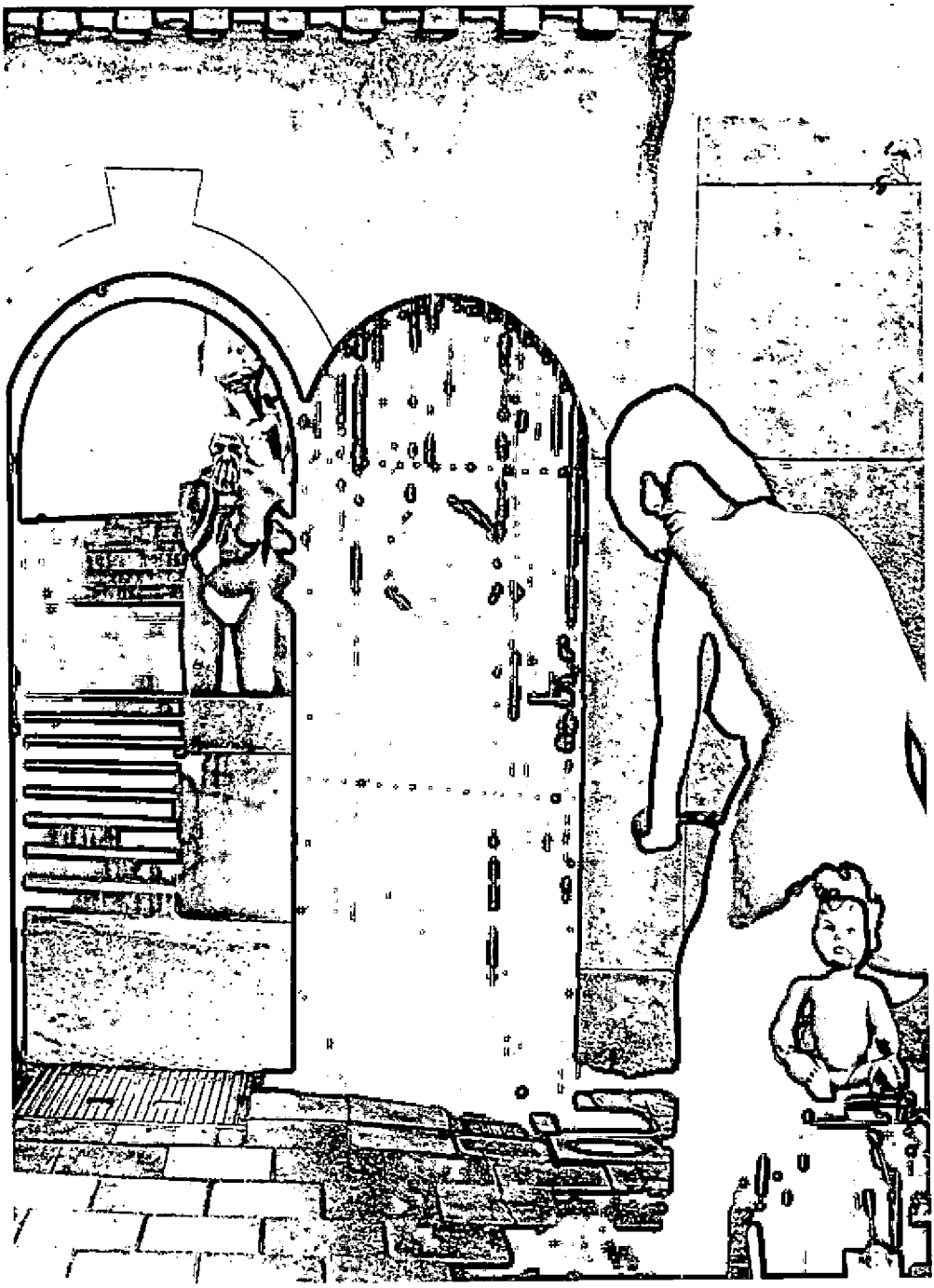
Una actitud crítica frente a la concepción *glamour* aparece también en aquellas fotografías nacidas bajo influencia del pop-art. La oleada de imitaciones de fotografías logradas que celebraban la belleza, constituía casi un reto para parodias. SAM HASKINS unió esta tendencia parodiadora con una alegre caricatura del western en su libro *Cowboy Kate*.[115] Una muchacha desnuda, con sombrero de vaquero, canana y pistola, a veces incluso junto a un caballo, resulta aquí sorprendentemente divertida y chistosa. También encontró una solución humorítica LORENZO MERLO, quien combinó las esculturas de unos gigantes mirones con un desnudo vivo (fig. 180). Para que la situación resultara todavía más desacostumbrada, el fotógrafo colocó a la modelo en una bicicleta, lo que acrecentó más aún el chiste grotesco de la escena. Con ello, la foto adquiere un cierto parecido con las del pop-art, como por ejemplo el desnudo de Mickey Mouse de Les Krims (véase fig. 148).

Intenciones completamente diferentes se manifiestan en el desnudo de la mujer ya mayor de JEAN-FRANÇOIS BAURET (fig. 181). La sorprendente objetividad, subrayada por la exactitud técnica de la foto, parece tantear aquí los límites del desnudo fotográfico en sus consecuencias más extremas. Lo mismo cabe decir del desnudo de una mujer encinta con su marido (fig. 182). Una representación muy individual de la situación de ancianos nos la ofrece también el desnudo fotográfico de Les Krims. Tras experimentos iniciales al estilo del pop-art, llegó a una concepción más realista y documental en la disposición de modelos ya ancianos, a los que no retrata como en el estudio, bajo dirección muy precisa, sino en un entorno que les sea habitual. De este modo surge una reproducción casi atemorizadora de la realidad, como sucede por ejemplo en el desnudo de la mujer que prepara un caldo de gallina (fig. 183).

A diferencia de Krims, que fotografía a su modelo en una situación trivialmente grotesca –al preparar el caldo–, el desnudo de Bill Brandt –quien ya como asistente del estudio fotográfico de Man Ray en París entró muy temprano en contacto con el surrealismo– traspone la realidad para manifestar un éxtasis poético. Este principio de configuración queda magistralmente ejemplificado en la foto aquí reproducida, compuesto por un torso desnudo de mujer, una alfombra, así como utensilios fotográficos dispersos por el suelo (fig. 184).

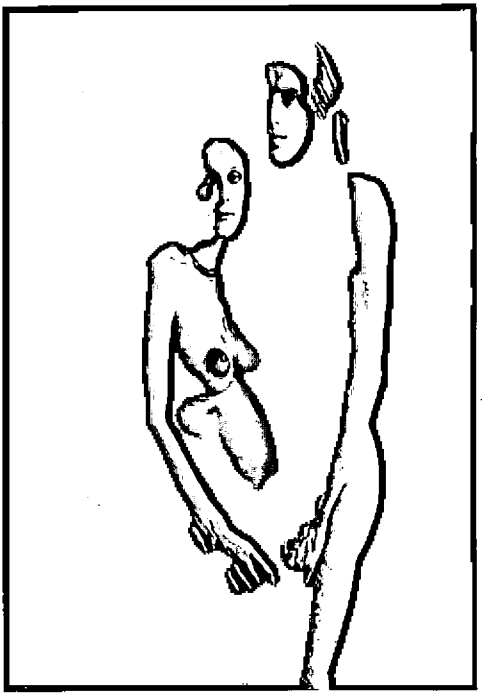


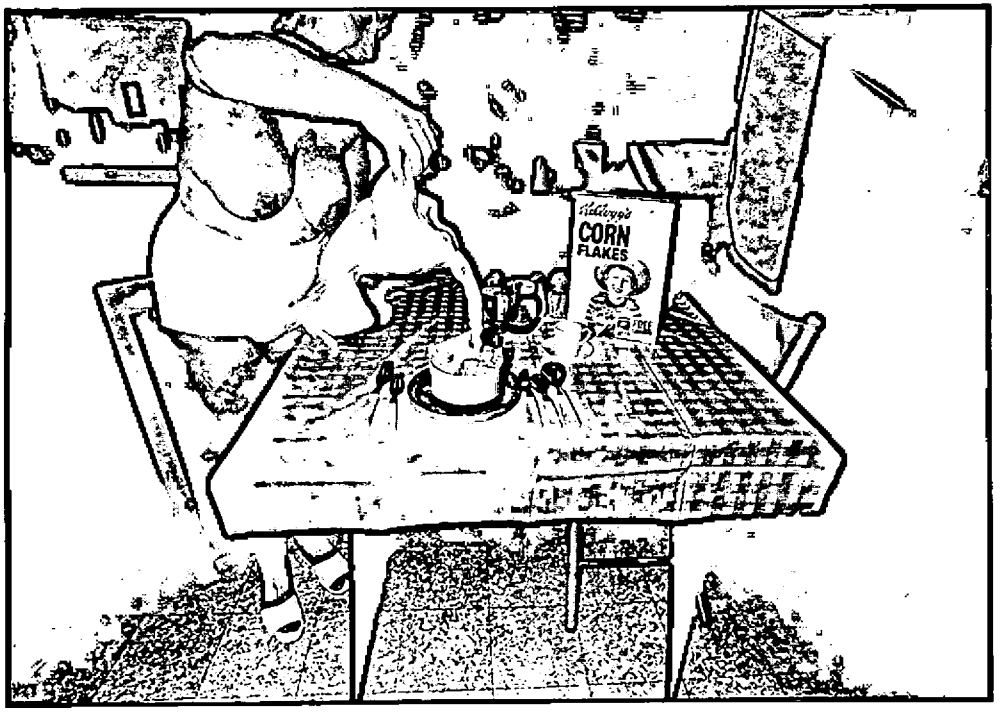
179. Bill Brandt, de la serie *Perspectivas del desnudo*, 1953.

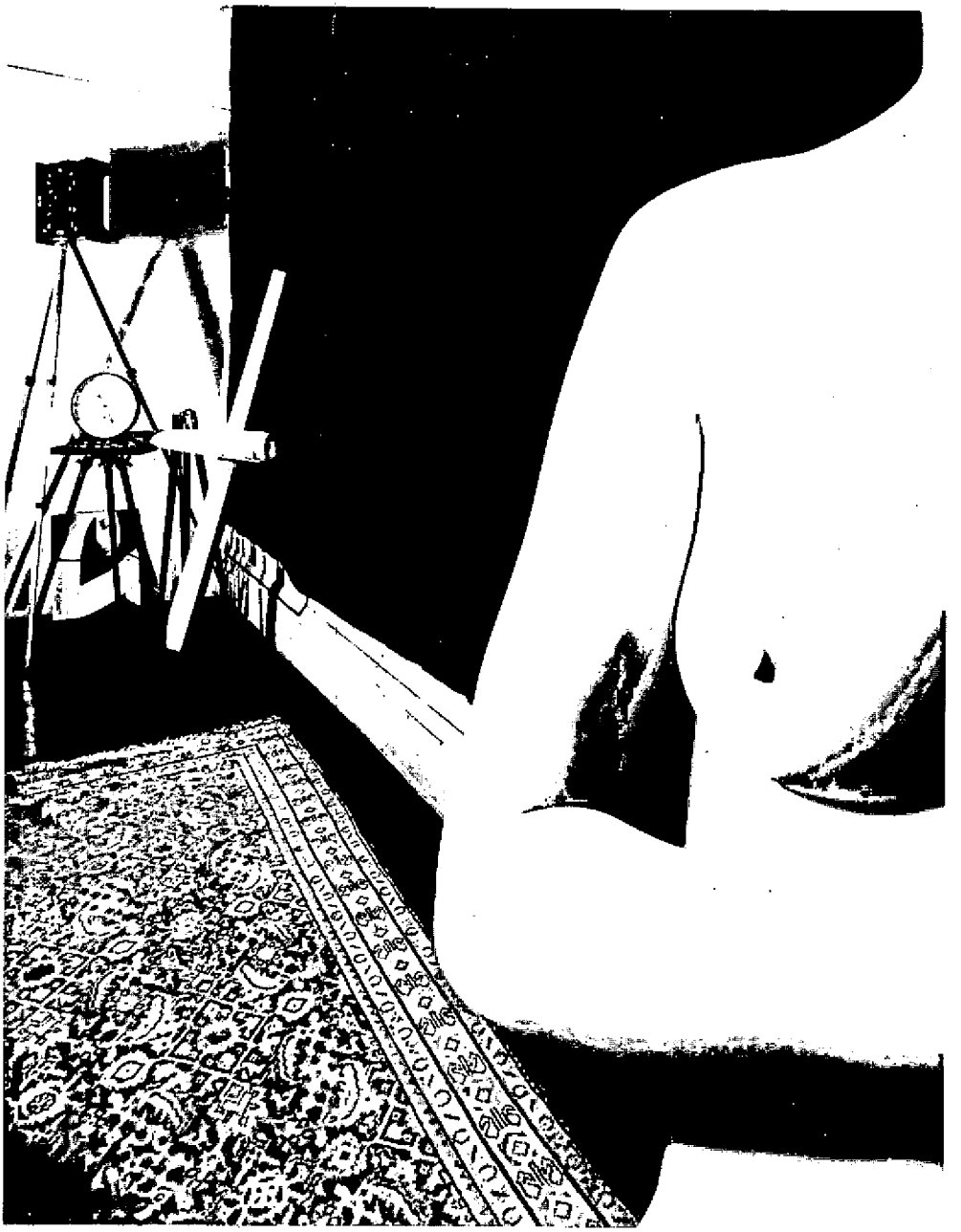


180. Lorenzo Merlo, *Las tres generaciones.*

181. Jean-François Bauret, *Desnudo de tres mujeres.*
182. Jean-François Bauret, *Desnudo de una pareja.*
183. Les Krims, *"Chicken Pisher Pitcher Picture"*, 1974.

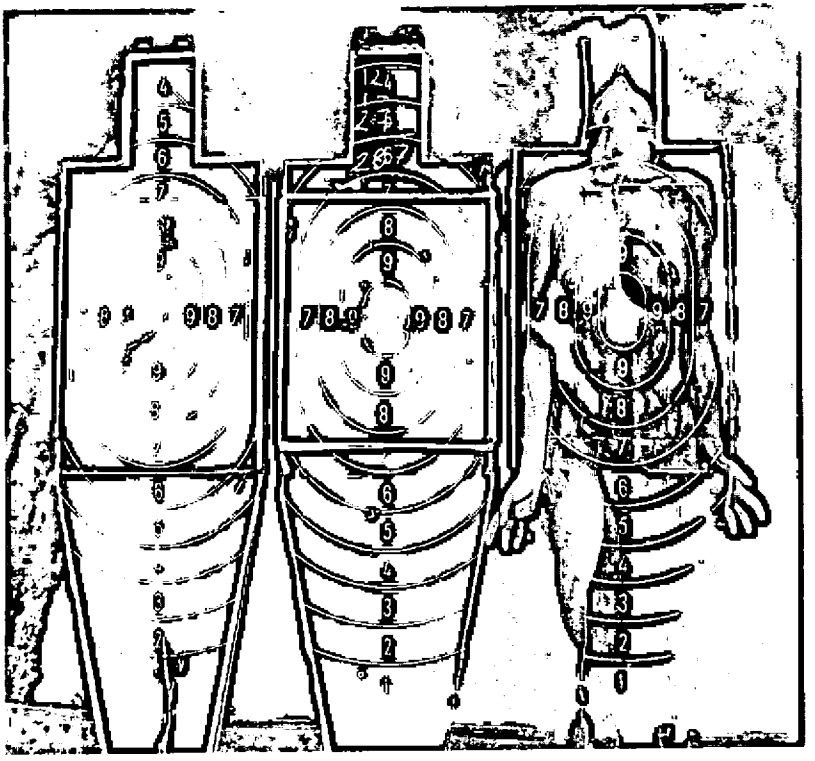



CORN
FLAKES



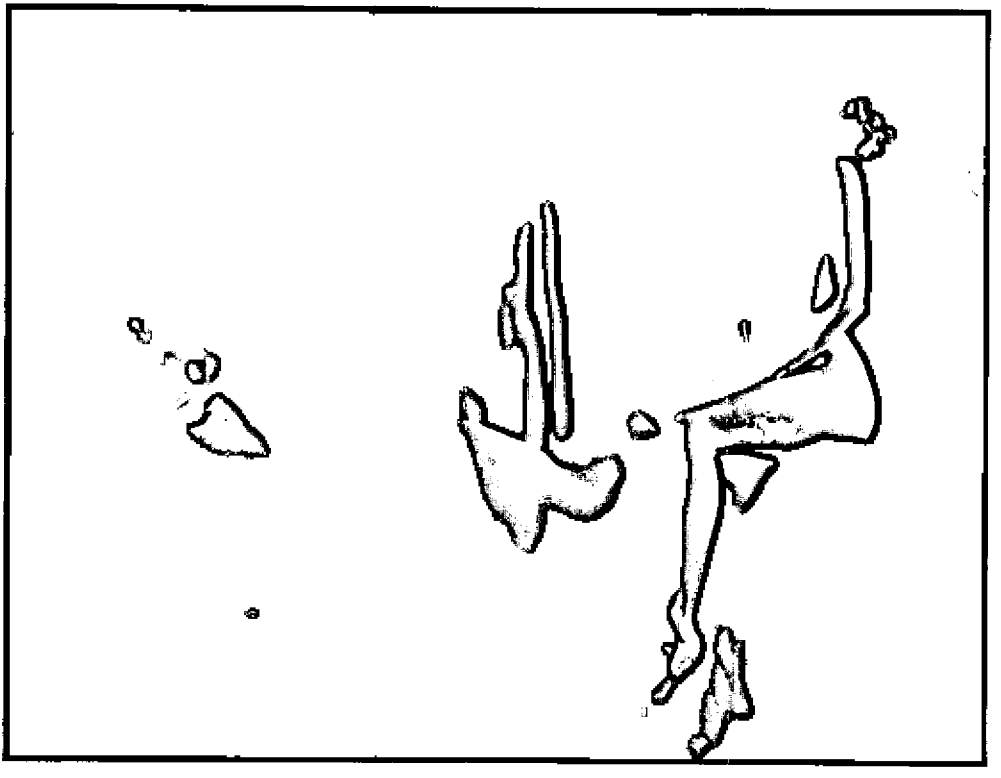
184. Bill Brandt, de la serie *Perspectives of Nude,* 1953.

185. Waclaw Nowak, *Blancos* ▷
186. Wojciech Plewinski, *Confrontación.* ▷



187. Jan Šplíchal, *Desnudo* (montaje).

188. Zdeněk Virt, *Pareja* (montaje *sandwich*), *c.* 1970.



189. Karin Székessy, *Luz de atardecer con cuatro modelos,* 1971.

Los desnudos fotográficos sirven a menudo para fotomontajes, cuya utilización puede ser muy diversa. Junto a visiones oníricas surrealistas, los desnudos son empleados también para escenas narrativas, como hace WACLAW NOWAK, quien bajo el tema *Protesta contra la guerra* montó un desnudo en un blanco de tiro (fig. 185). Con ello pone de manifiesto que la bala no da en un disco de cartón, sino en un ser vivo. WOJCIECH PLEWIŃSKI compone, por el contrario, un montaje épico formado por un joven hombre soñador y una modelo desnuda estéticamente muy bella (fig. 186).

Ahora bien, el fotomontaje de desnudos podía servir también a fines *puramente formales*. JAN SPLICHAL compuso con dos negativos diversas posturas de los brazos de su modelo, y para acentuar todavía más la estructura de la foto, al ampliarla utilizó una trama (fig. 187). ZDENĚK VIRT realizó un montaje sandwich con el desnudo de una pareja y la foto de una capa de aceite sobre agua, gracias a lo cual se reduce bastante la impresión erótica original del desnudo (fig. 188).

El grupo de cuatro desnudos, original de KARIN SZĚKESSY, es exponente de una delicadeza femenina, que en su tranquila pureza estética irradia al mismo tiempo una chocante naturalidad (fig. 189).

Puede afirmarse, como colofón, que el desnudo fotográfico refleja siempre los gustos del momento. Mientras años atrás se mostraba predilección por la muchacha *glamour*, de proporciones agradables, hoy en día, bajo la influencia del *unisex*, se busca la figura femenina infantil, que queda todavía más subrayada por una pose adecuada, como muestra la foto de JOSEF HNÍK (fig. 190).

190. *Josef Hník, Desnudo,* 1972.

13. La evolución del retrato fotográfico

En el apartado sobre la fotografía *glamour* se han comentado también algunas tendencias estilísticas del retrato, que sin embargo no se referían tanto a la individualidad de la persona retratada, como a una pose estilizada, en la que el retratado se gustaba a sí mismo y en la cual quería gustar ante todo a los demás. A muchos fotógrafos serios les molestaba esta concepción, por lo que buscaron la creatividad en el retrato psicológico. Para ello resultaba totalmente superfluo el ideal de belleza de moda, dado que la tarea fotográfica consistía aquí en poner al descubierto el trasfondo

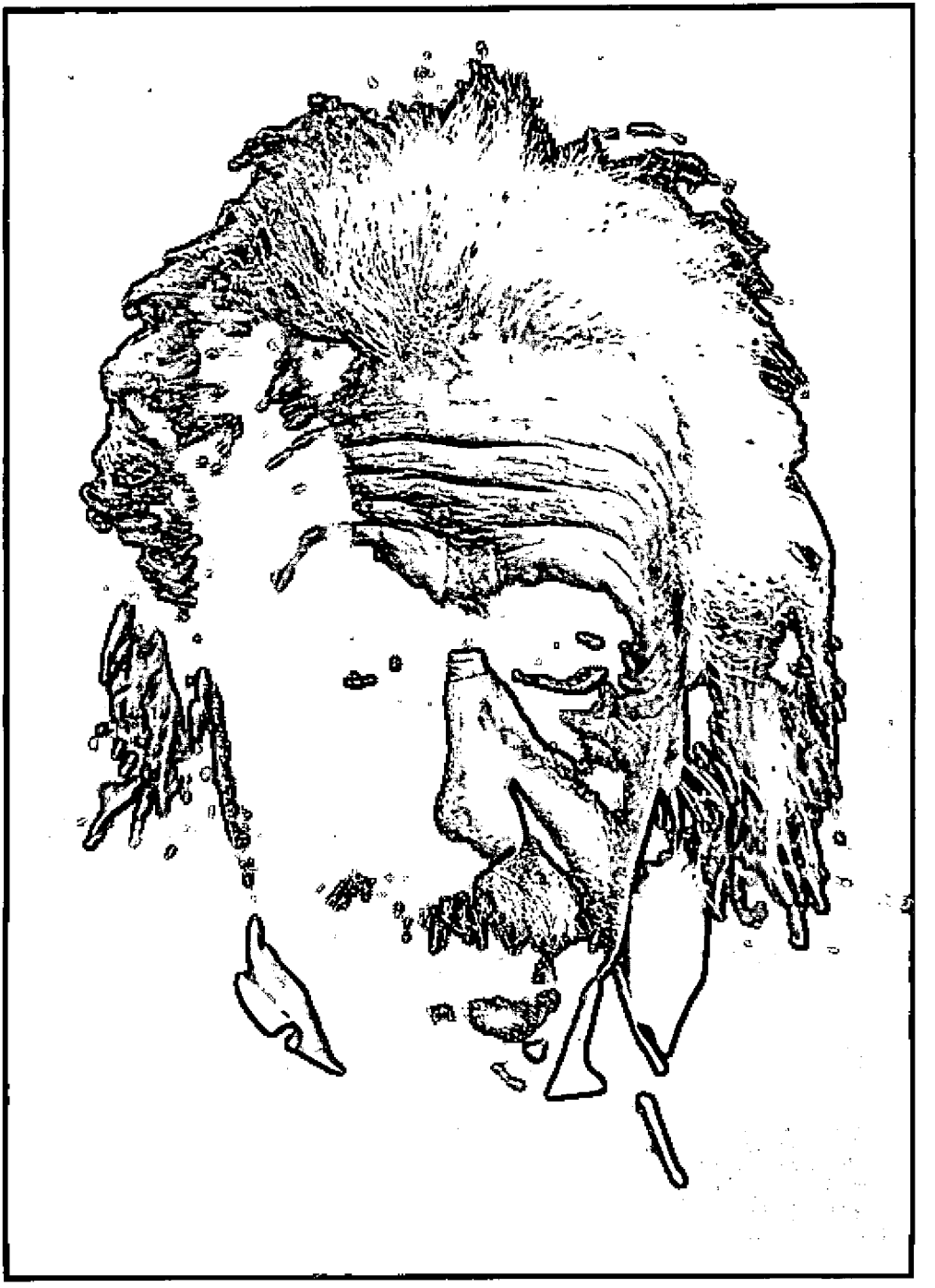
psíquico de la fisonomía. Para poder obtener un retrato de este tipo, el fotógrafo tenía que saber muchas cosas acerca de la persona a retratar, puesto que sólo captando las características que marcaban el perfil se podía lograr un estudio psicologizador del retrato. En atención a la enorme diferenciación en la estructura de la personalidad, era preciso encontrar una solución diferente para casi cada persona retratada. Los ejemplos más famosos de retratos bien conseguidos parten ya de una situación ventajosa, puesto que el fotógrafo o bien conocía muy bien a la persona a retratar, o bien tenía posibilidad de estudiar a fondo sus logros intelectuales. También resultaba muy importante una actitud positiva del fotógrafo hacia las actividades de su modelo. Y al lado de las habilidades de un buen psicólogo y un gran conocimiento de los hombres, debía tener también una fuerte inventiva, con el fin de poder plasmar las ideas correctas por medio del lenguaje de la fotografía. Puede ser que estos numerosos requisitos para lograr un buen retrato sean la razón de que relativamente pocos fotógrafos se dediquen de forma sistemática a esta especialidad.

191. Gisèle Freund, *André Malraux*, años cuarenta.

Alcanzó carácter de ejemplaridad la obra de GISÈLE FREUND, que retrataba tanto a políticos y filósofos como Charles De Gaulle, André Malraux (fig. 191), Walter Benjamin y Jean-Paul Sartre, así como personalidades artísticas en el espíritu de su genio, como los autores Samuel Beckett y Eugène Ionesco o pintores como Richard Lindner.

Ha quedado probado que para el retrato psicológico son muy importantes los ojos, dado que esta zona visibiliza el interior de las personas. Esto presupone, sin embargo, que el fotógrafo tenga el suficiente contacto con la persona a retratar, para que ésta se comporte de forma natural y actúe como lo haga habitualmente. En este sentido ha logrado resultados muy notables PHILIPPE HALSMAN, como atestigua su retrato de Albert Einstein, basado totalmente en el "lenguaje de los ojos" (fig. 192). Esta inolvidable foto pone de manifiesto el intelecto de una persona que hubo de descubrir que sus inventos científicos eran impropiamente utilizados por la sociedad.

Un efecto psicológico completamente distinto emana del retrato que el conocido fotógrafo RICHARD AVEDON hizo de su enfermo padre (fig. 193). Nos muestra a un hombre anciano, desgastado, en cuyos ojos queda reflejada toda la historia de su vida. Avedon expone en este retrato natural con enorme intensidad la personalidad de su padre, al que no sólo ama, sino al que conoce profundamente. En sus retratos psicológicos dedica Avedon gran atención a la mímica del rostro, como puede verse en la foto de escritor Oscar Levant (fig. 194).



192. Philippe Halsman, *Retrato de Albert Einstein,* 1948.

193. Richard Avedon, *Jacob Israel Avedon,* 1973.

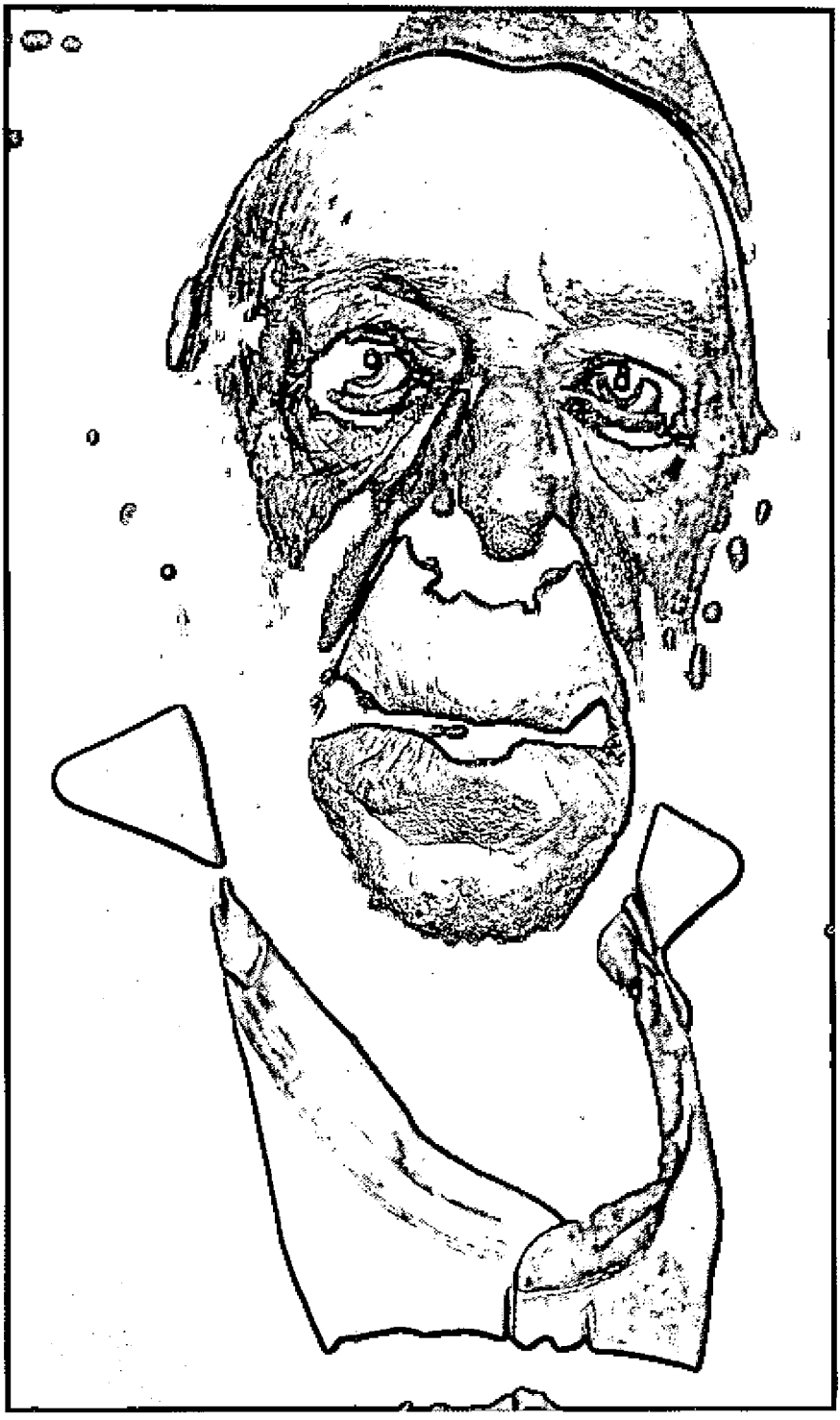
La mayoría de los fotógrafos que se dedicaban al retrato psicológico, se especializaban –como Gisèle Freund– en personalidades famosas, dado que de esta forma podían informarse extensamente antes de retratarlas, y desarrollar ya una idea de cómo configurar la foto. Buenos ejemplos de ellos los tenemos en el retrato del clown Grock, obra de CHARGESHEIMER (fig. 195), o los de YOUSUF KARSH, quien efectuó extraordinariamente muchos retratos de grandes personalidades de todo el mundo. Su retrato del famoso teórico de los modernos *mass-media,* Marshall McLuhan, muestra que Karsh quiso expresar la importancia social del científico (fig. 196).

Una estilística muy particular del retrato psicológico es la que utilizó

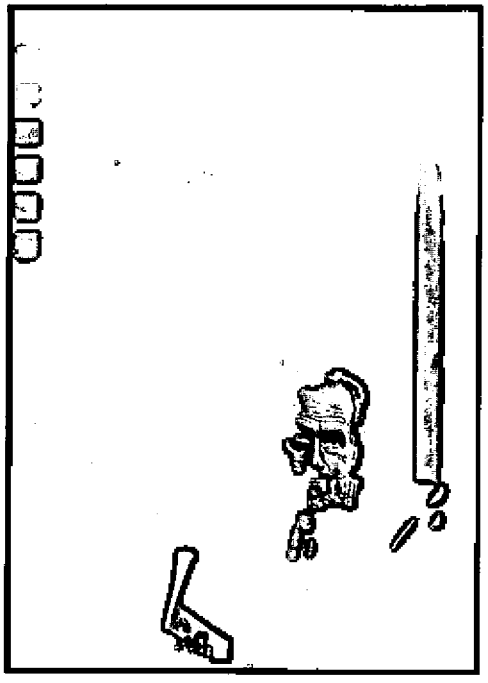
194. Richard Avedon, *El escritor Oscar Levant*, 1972.

DIANE ARBUS. Realiza sus retratos con la mayor sencillez posible, a menudo incluso con flash, cosa que ni siquiera busca ocultar. Para ella, el modelo es más importante que la aplicación de un método fotográfico refinado que pudiera sobreponerse a la irradiación de la personalidad del retratado. Su concepción psicológica se manifiesta más bien en una cuidada selección de la persona a retratar, interesándose en especial en personas poco frecuentes. Así, en su colección pueden admirarse retratos de gigantes, enanos, homosexuales, nudistas, etc.

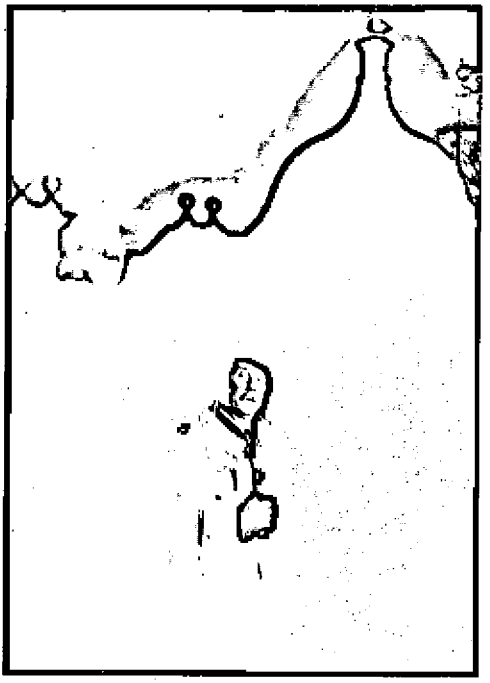
En la evolución del retrato psicológico fue manifestándose de forma creciente la tendencia a retratar a la persona en un ambiente que fuera típico de ella. Una solución de este tipo ofrecía grandes posi-



195. Chargesheimer, Grock, Dr. Adrian Wettach (1880-1959), el famoso clown.

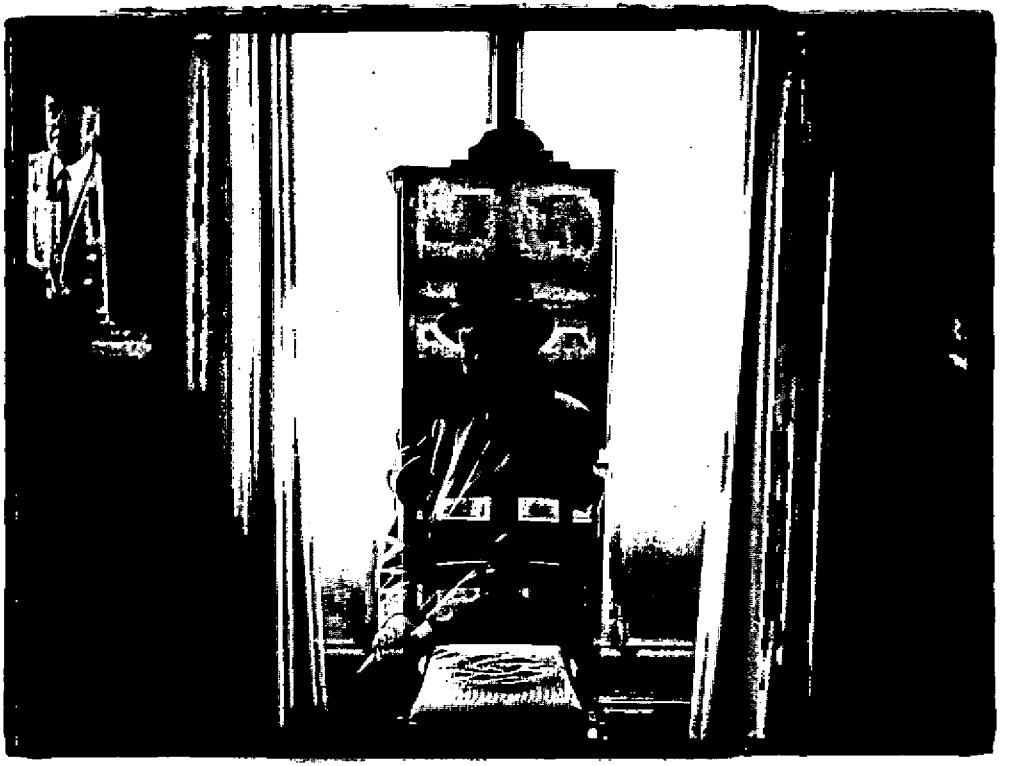


196. Yousuf Karsh, retrato de Marshall McLuhan (Col. Polaroid, Cambridge [Mass.]).



197. Liselotte Strelow, *El conde Wolff-Metternich ante su palacio* (Vinselbeck en Westfalia), 1957.

198. Gracia García Rodero, *Retrato de muchacha.*



200. Duane Michals, *René Magritte*, 1965.

◁199. Antonio Gálvez, *Estudio Francis Bacon*

bilidades de estilización, que cada fotógrafo aprovechaba según su propio estilo creativo. LISELOTTE STRELOW muestra su maestría en el retrato del conde Metternich (fig. 197), fotografiado ante la silueta de su palacio al fondo.

El aprovechamiento del ambiente característico es también típico de otra corriente moderna de la fotografía, la del retrato con símbolos. A diferencia del retrato psicológico, aquí el efecto conseguido no se reduce a la expresividad del rostro, sino que gran parte del significado está en unos símbolos manifiestos. A menudo el rostro mismo del retratado sólo ocupa una porción mínima de la foto, para dejar paso a los elementos simbólicos.

La psicologización del retrato fotográfico puede subrayarse también eficazmente mediante añadidos simbólicos. Así, la predilección de los países latinos por la melancolía se manifiesta en el retrato femenino de la española GRACIA GARCÍA RODERO (fig. 198), que acrecienta el aire especial de la mujer mediante una fotografía expresamente oscura del campo y el cielo y mediante el extraño edificio al fondo, que aumentan la tristeza del ambiente. Algunas "fotos con símbolos" se basan incluso en un complicado escenario, donde la persona retratada casi desaparece. Buen ejemplo de ello lo tenemos en el estudio casi surrealista de Francis Bacon, fotografiado por ANTONIO GÁLVEZ (fig. 199).

El fotógrafo norteamericano DUANE MICHALS ha combinado, en el retrato de René Magritte, un caballete con la figura sentada del artista –probablemente por doble exposición–, con lo cual pone de manifiesto la actividad artística del retratado y, por otra parte, lo enigmático de su estilo (fig. 200). Como es natural, los símbolos también pueden incluirse en el retrato mediante el montaje, como vemos en el estudio de Luis Buñuel, obra de Antonio Gálvez (fig. 201). JERRY UELSMANN hizo un montaje de doble retrato de sus dos fotógrafos amigos *Aaron y Nathan,* utilizando el negativo de una de las fotos y la copia positiva de la otra (fig. 202), con lo cual simboliza medialmente la estrecha relación que ambos tienen con la fotografía.

202. Jerry N. Uelsmann, *Aaron y Nathan,* 1969.

201. Antonio Gálvez, *Estudio Luis Buñuel.*

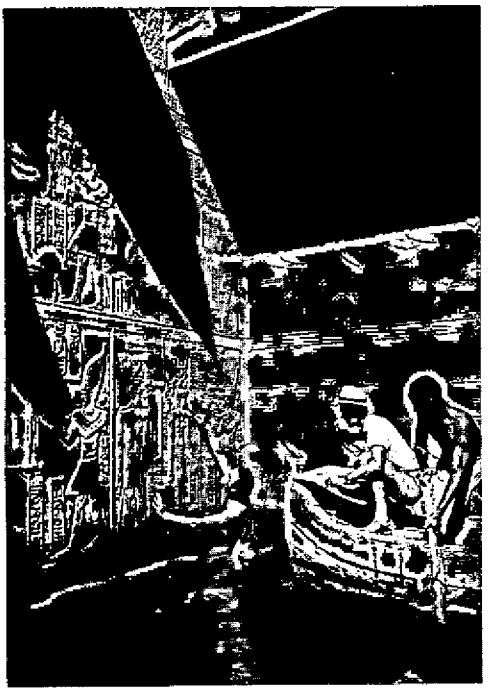
203. Wolfgang Barth, *Obrero de la construcción en Berlín* (Archivo de la revista internacional *The Democratic Journalist,* Praga).

Por último, cabe citar todavía el retrato periodístico. Los reporteros gráficos emplean por lo general elementos tanto de la concepción psicológica como del lenguaje simbólico, a todo lo cual suelen añadir además efectos dinámicos especiales. Lo más frecuente es que esto suceda retratando a la persona en acción, lo cual aumenta notablemente la viveza de la foto. En la fotografía de un obrero de la construcción, WOLFGANG BARTH caracteriza el ser de este hombre como representante de su profesión, procurando al mismo tiempo que el lugar de la acción (el Berlín Oriental), sea fácilmente localizable por la silueta de la torre de la televisión (fig. 203).

14. El periodismo gráfico desde la exposición "The Family of Man"

El espectro de la fotografía *live*, que había quedado fijado por la exposición "The Family of Man", tuvo unos efectos muy persistentes y no perdió su atractivo, teniendo en cuenta que los cambios sociales ofrecían cada vez nuevos temas, de forma que los reporteros gráficos no podían quejarse de falta de motivos.

204. Wolfgang Weber, *Los dioses viajan* (ingenieros alemanes miden con ayudantes egipcios el templo Kalabsha de Asuán), finales de los años cincuenta.



En la evolución estilística de la fotografía *live* se hizo notar una consolidación de los métodos ya elaborados. La captación del instante fotográficamente más adecuado fue perfeccionada por una serie de fotógrafos, como ERNST HAAS, HILMAR PABEL, WOLFGANG WEBER (fig. 204), EDUARD BOUBAT (fig. 205), JEAN-PHILIPPE CHARBONNIER, CAIO GARRUBA, ED VAN DER ELSKEN, STEFAN MOSES, MILON NOVOTNÝ, EBERHARD SEELIGER, etc. Aparte de Europa y Norteamérica, también en el Continente asiático se practicó la fotografía *live* en este sentido, como vemos, por ejemplo, en la obra del japonés HIROSHI HAMAYA (fig. 206).

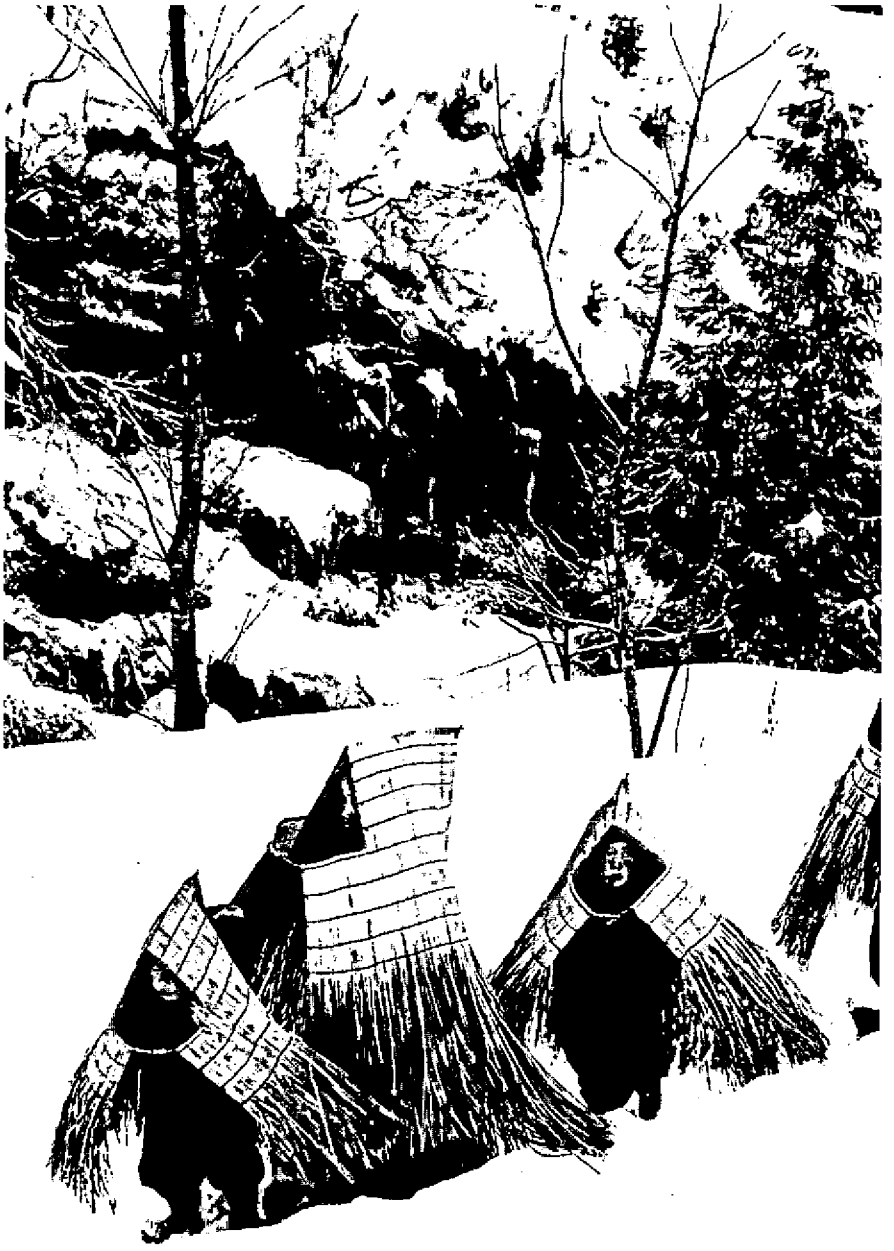
Como es natural, los acontecimientos extraordinarios continuaron siendo el centro del interés de los reporteros gráficos, quienes supieron captar esta temática de forma cada vez más dinámica. Un estupendo ejemplo lo tenemos en la foto captada por ROBERT LEBECK en Leopoldville (fig. 207). El reportaje duro, drástico, que ya ha sido comentado aquí en relación con las fotos de Margret Bourke-White sobre la liberación de un campo de concentración y las de Bert Hardy sobre Corea, tuvo bastantes seguidores que trabajaban bajo unas condiciones parecidamente duras. Así, el joven fotógrafo *free-lance* británico MARK EDWARDS obtuvo recientemente

fotos de este tipo durante la crisis de Bangla Desh (fig. 208).

Estudiando a fondo la fotografía *live* posterior a 1955, podemos descubrir también algunas innovaciones de importancia. Algunas están estrechamente relacionadas con el perfeccionamiento de la visión por la cinematografía, lo cual es comprensible si tenemos en cuenta que algunos fotógrafos (como RUNE HASSNER, WILLIAM KLEIN y PAUL STRAND) rodaron ocasionalmente películas de reportaje. Entre las modas cinematográficas más conocidas, la que mayor influencia ejerció en la fotografía fue el neorrealismo, aunque apareció con un retraso de unos diez años con respecto a las primeras películas en la fotografía italiana. Entre los resultados más logrados, los más numerosos fueron, sorprendentemente, las fotos sobre la situación de la vida en el campo, puesto que los fotógrafos podían reflejar la mentalidad específicamente italiana con mayor facilidad en las zonas rurales que en las ciudades. Así lograron una eficaz exposición de esta mezcla típicamente italiana entre desbordante vitalidad, profundo temor espiritual y melancolía. Los fotógrafos neorrealistas preferían aquí tonalidades oscuras.

Entre los primeros en dar el paso decisivo en el estilo neorrealista, MARIO GIACOMELLI adquirió a finales de los años cincuenta una posición clave. En sus oscuras y melancólicas fotografías, a menudo aparecen junto a aldeanos vestidos de negro (fig. 209) escenas de un asilo de ancianos, captadas con profunda compenetración. También la mayoría de los restantes fotógrafos neorrealistas centran la atención en el lado oscuro de la vida cotidiana. Así,

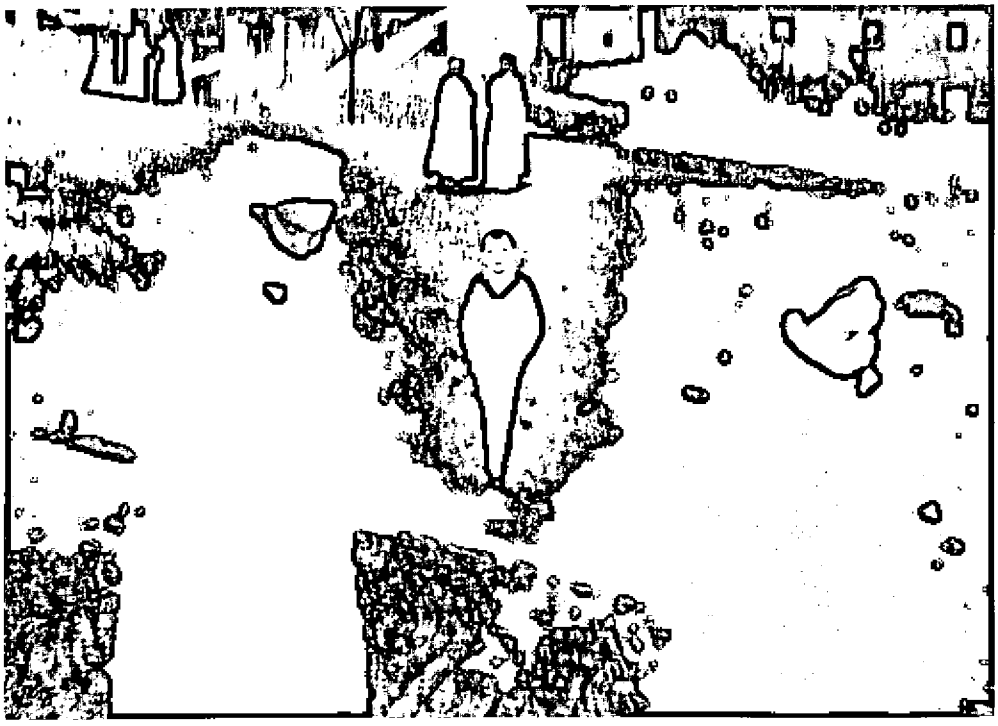
205. Edouard Boubat, *Primera nieve*, 1957.



206. Hiroshi Hamaya, *Niños en camino a la fiesta de Año Nuevo,* 1956.

207. Robert Lebeck, *El sable del rey,* Leopoldville, 1960.

208. Mark Edwards, *Bangladesh.*



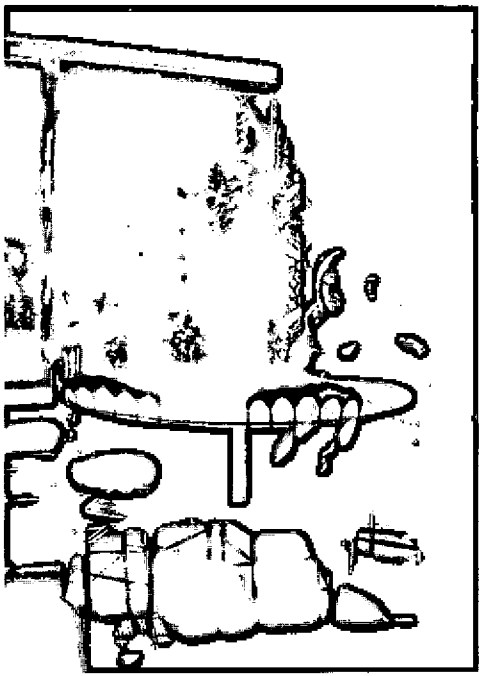
209. Mario Giacomelli, *Scanno,* 1961.

210. Cesare Colombo, *Supermercado,* 1968.

CESARE COLOMBO eligió como motivo central de sus trabajos al tipo de mujer sencilla que, sin reconocimiento por parte de la sociedad, ha de asegurar la subsistencia de su familia por medio de un duro trabajo (fig. 210).

El triste odio/amor hacia los aspectos negativos de la vida se manifiesta también en la fotografía de otros países latinos, como por ejemplo en España, según nos atestiguan el ya citado retrato debido a Gracia García Rodero (fig. 198) y la foto de JUAN DOLCET (fig. 211).

El cine *underground* ejerció igualmente ciertas influencias en la fotografía *live*. Así, JIM CLARK creó toda una serie, muy naturalista, sobre jóvenes toxicóma-



211. Juan Dolcet, *La cantante Mari Trini.*

212. Gianni Berengo-Gardin, *La nueva bruja.*

213. David Dyas, *Pelea de adolescentes.*

nos. Otros autores lograron fotografiar también *partys* que eran ya casi orgías, o bien *sex-shows* privados. Un ejemplo de ello lo tenemos en la foto *La nueva bruja,* de GIANNI BERENGO-GARDIN (fig. 212). La proximidad al cine *underground* se refleja también en instantáneas sobre la vida callejera de los jóvenes, cuyas luchas han sido captadas en secreto por DAVID DYAS (fig. 213).

Una innovación con respecto a las concepciones sobre las que se había basado ya la exposición "The Family of Man", la tenemos en los intentos de algunos fotógrafos por penetrar plenamente en la vida. En la práctica, este deseo se materializaba haciendo las instantáneas desde la mayor proximidad posible. Uno de los protagonistas de este estilo es William Klein, de quien partieron los principales impulsos en esta dirección.

La importancia del tratamiento dinámico de los acontecimientos ha sido admitida también por algunos pedagogos de la fotografía, como por ejemplo OTTO STEINERT (fig. 214), lo cual impulsó a su vez a su discípulo ANDRÉ GELPKE a encontrar soluciones en esta dirección (fig. 215).

Los representantes de la fotografía *live* también sacaron constante provecho de otros logros de la fotografía creativa, con el fin de perfeccionar la componente formal de sus trabajos. Así, algunos reporteros acudieron incluso a composiciones de aspecto gráfico cuando creían

214. Otto Steinert, *Carnaval infantil,* 1971.

215. André Gelpke, *El nadador*, Cooney Island, Nueva York, 1972.

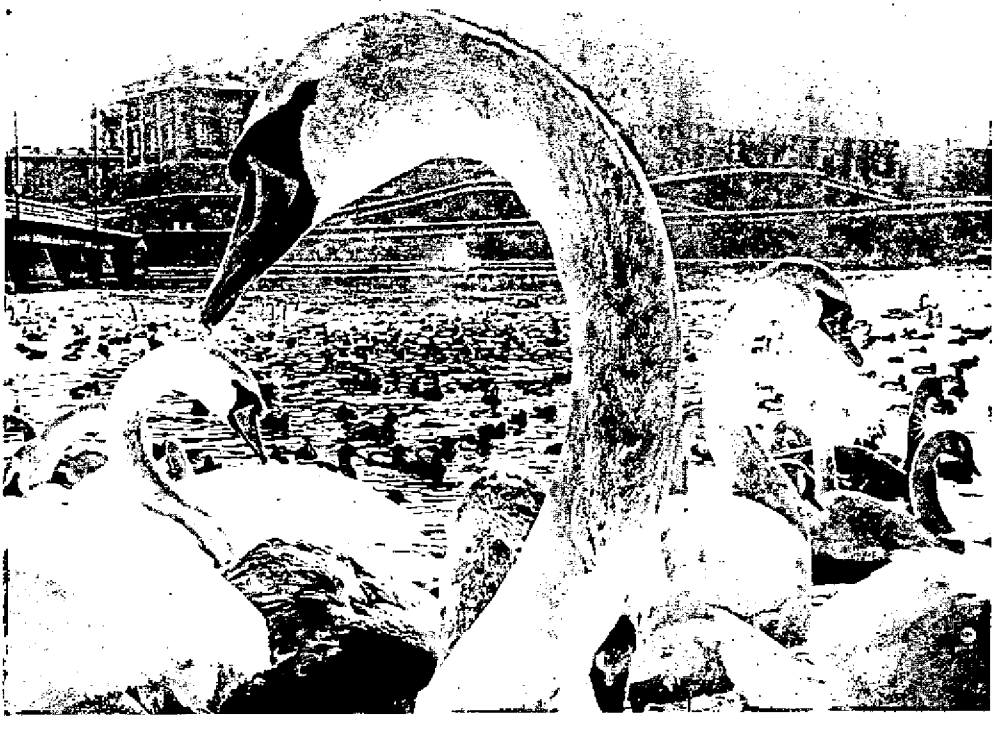
216. Hanns Hubmann, *Ludmilla Belussova y Oleg Protopopov en Innsbruck*, 1964.

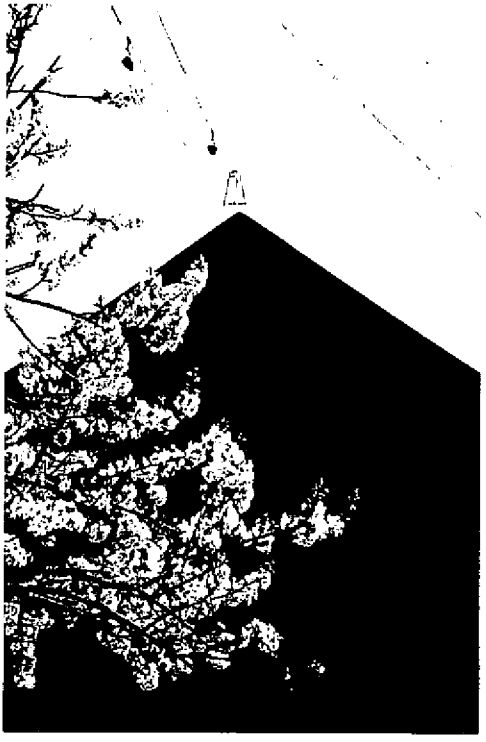
que de este modo podían expresar mejor su idea, como vemos por ejemplo en la foto de una pareja de patinadores sobre hielo, obra del famoso reportero gráfico HANNS HUBMANN (fig. 216). En esta toma, la composición gráfica de la pareja está en consonancia con la actitud grácil, verdadero contenido de la foto.

Sobre un principio parecido al del luminograma, el reportero polaco STANISLAW JAKUBOWSKI fotografió a un obrero siderúrgico que, por el movimiento de una barra incandescente, traza un dibujo casi abstracto (fig. 217).

217. Stanislav Jakubowski, *En las minas* (Archivo de la revista internacional *The Democratic Journalist,* Praga).

218. Hans Hammarskiöld, *Ante el palacio real de Estocolmo,* 1969.

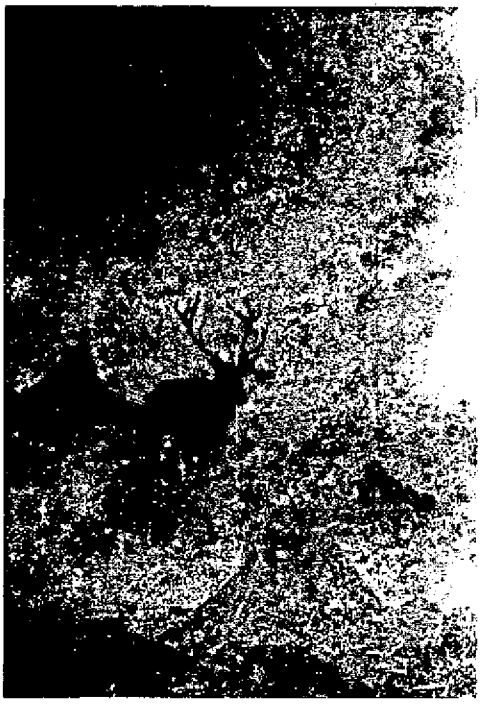




221. Vladimir Lammer, *En el observatorio de Ondřejov, Praga.*

219. Vladimir Žitný, *Árbol e industria.*

220. Sláva Štochl, *Ciervo.*



Los efectos poéticos, como influencia del surrealismo, del "realismo mágico" y de la "fotografía subjetiva", penetraron también de forma creciente en la fotografía periodística. Así, la obra del fotógrafo *free-lance* HANS HAMMARSKIÖLD ofrece una mezcla de concepción poética y periodística (fig. 218). Estas tendencias se manifiestan todavía más claras en la foto de un paisaje industrial, obra de VLADIMIR ŽITNÝ, reportero de los mayores diarios checoslovacos (fig. 219). El contacto entre poesía visual y estilo *live* entusiasmó de tal modo a algunos fotógrafos, que se entregaron por completo a esta forma de entender la fotografía, como vemos por ejemplo en la fotografía de la naturaleza de SLÁVA ŠTOCHL (fig. 220).

La creciente importancia de la investigación científica provocó lógicamente un también creciente interés de la prensa por esta temática. Su tarea principal consistía en popularizar, a través del len-

222. Lennart Nilsson, *Feto, 11 semanas, 5 cm.*

223. Gordon Parks, *Harlem,* 1963 (Archivo Time-Life, Picture Agency).

224. Beuford Smith, de la serie *Martin Luther King*, 1968.

guaje comprensible de la fotografía, los nuevos logros conseguidos. La foto de la cúpula de un nuevo observatorio astronómico, de VLADIMIR LAMMER ejemplifica cómo, mediante una composición poco habitual, puede cumplirse esta tarea (fig. 221). Algunos fotógrafos dedicados al reportaje gráfico de este terreno tenían que emplear también métodos especiales con ayuda de instrumentos auxiliares científicos. En este campo LENNART NILSSON obtuvo resultados en donde la comunicación del contenido está unida a una gran irradiación estética (fig. 222).

También nuevos problemas sociales conquistaron la fotografía *live*, como por ejemplo los empeños por lograr la integración racial en Estados Unidos, que numerosos fotógrafos tomaron como temática central de su trabajo; pero no sólo algunos "blancos" con suficiente sentido del *fair-play*, como LEONARD FREED, sino también fotógrafos de entre la masa de los negros afectados. Junto a GORDON PARKS (fig. 223), que alcanzó fama mundial por sus trabajos para *Life*, en las universidades del Norte de Estados Unidos se formaron magníficos fotógrafos de color, que comprendieron que unas fotos fácilmente comprensibles podían contribuir esencialmente a la lucha por un futuro mejor para la población negra. Con el fin de poder coordinar mejor sus esfuerzos, fundaron una sociedad destinada a la publicación del *Black Photographers Annual*.[116] Un ejemplo de este anuario lo tenemos en la foto de BEUFORD SMITH sacada de su serie sobre Martin Luther King (fig. 224).

Karl Pawek hizo esfuerzos por visualizar la evolución de la fotografía *live* a partir de 1955, para lo cual organizó tres "Exposiciones Mundiales de Fotografía", y reunió una colección de trabajos tanto del repertorio de reporteros gráficos alemanes tan famosos como THOMAS HÖPKER (fig. 225), como de fotógrafos destacados de todo el mundo. Pawek muestra aquí un refejo típico del mundo actual, lo cual exigió también la inclusión de fotografías muy brutales en la exposición. Esta concepción despertó en numerosas personas un cierto temor, pues hasta ahora casi todo el público estaba acostumbrado a que la fotografía aprovechaba sus posibilidades para "embellecer" la realidad.

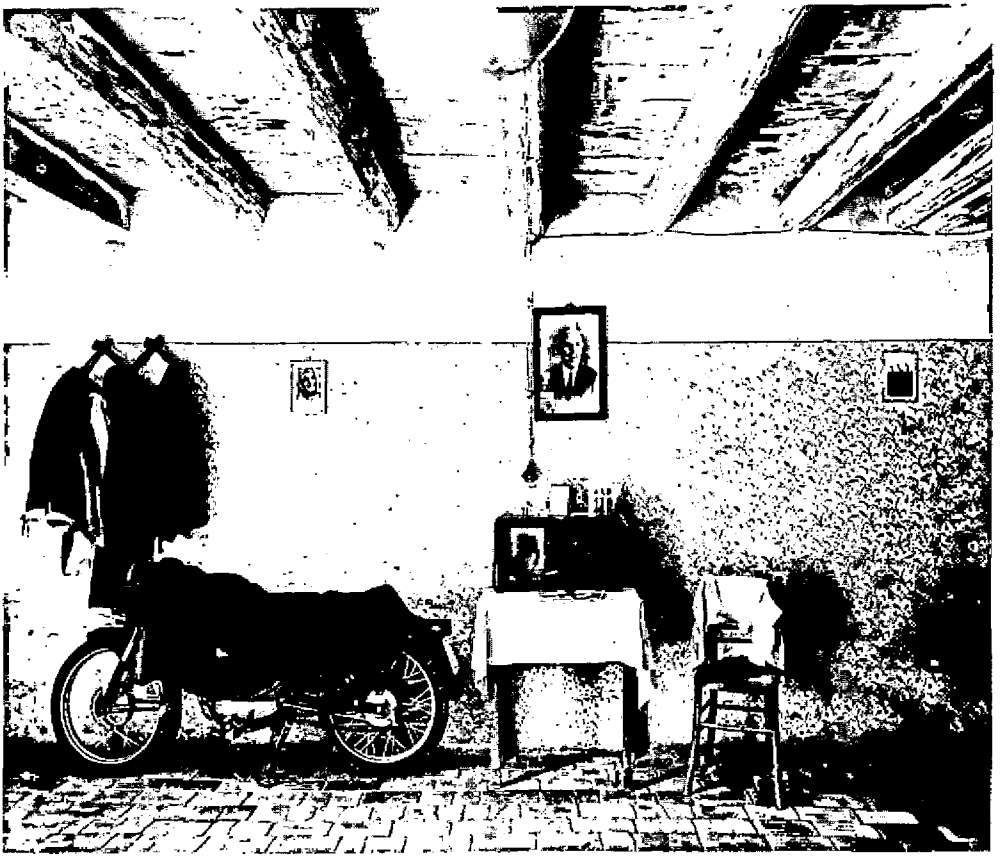
Por último, para la evolución del periodismo fotográfico todavía tuvieron importancia dos exposiciones montadas por el fotógrafo CORNELL CAPA con el apoyo de MICHAEL EDELSON bajo el título de "The Concerned Photographer". Ambas exposiciones mostraban series seleccionadas de determinados grupos de fotógrafos, que de esta forma lograron poner de manifiesto su particularidad creativa en el campo de la fotografía *live*.

225. Thomas Höpker, *Rodesia.*

15. La imagen del entorno humano como manifestación social indirecta

Las condiciones sociales de vida en el siglo XX han sido, como ya hemos indicado con anterioridad, un tema siempre importante para la fotografía. Sin embargo, en el curso de las cambiantes situaciones, su representación fotográfica ha tenido lugar bajo puntos de vista siempre diferentes. ITALO ZANNIER creó en este sentido una amplia serie de viviendas rurales de Friaul (fig. 226), que, como parte del todo, deben estimular la fuerza imaginativa del espectador. De esta forma era posible obtener unos resultados –aunque sin este carácter directo del neorrealismo– como los logrados normalmente con fotos naturalistas sobre el tema de la pobreza. En ocasiones, las fotos de este tipo podían ofrecer prácticamente una narración sobre el perfil social de toda la situación de un país. En este sentido resultó fundamental la exposición norteamericana del "Paisaje social",[117] reunida por NATHANAEL LYONS en el marco de sus actividades en el George Eastman House de Rochester.

En Alemania, CHARGESHEIMER desarrolló durante los años sesenta un estilo poético de fotografía paisajista social, que ha quedado plasmado ante todo en su libro *Köln, 5 Uhr 30* (Colonia a las cinco y media). En el prólogo, Chargesheimer escribió: "Colonia, cinco y media. Una ciudad sin personas. ¿Por qué no aparecen en este



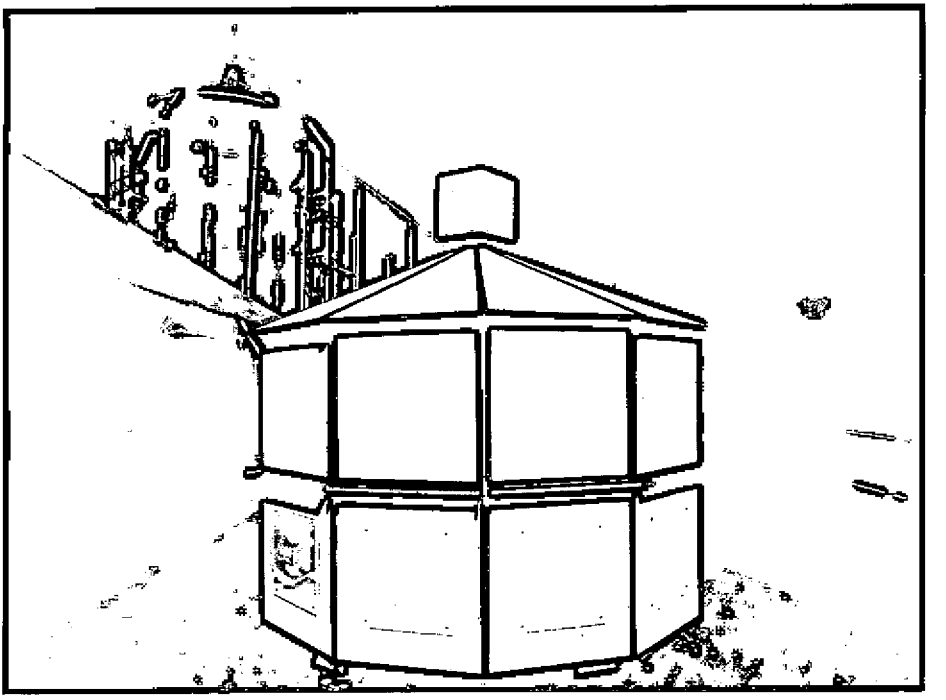
226. Italo Zannier, *Interior en Friaul, c.* 1965.

libro? Su presencia y su individualidad ocultarían la intención de estas imágenes. Nudos de comunicaciones, calles y plazas utilizadas y pobladas a diario por millares de personas y vehículos, quedan reducidos a su esqueleto. La cámara se presenta aquí conscientemente en el corsé de una distancia focal siempre igual y con una altura de trípode también invariable. No por razones formales. Se trata de un intento de máxima objetividad posible. Se pretende que la imagen desnuda de una ciudad –el entorno y la patria chica de sus moradores– aparezca transparente, como una radiografía preparada para su diagnóstico" (fig. 227).

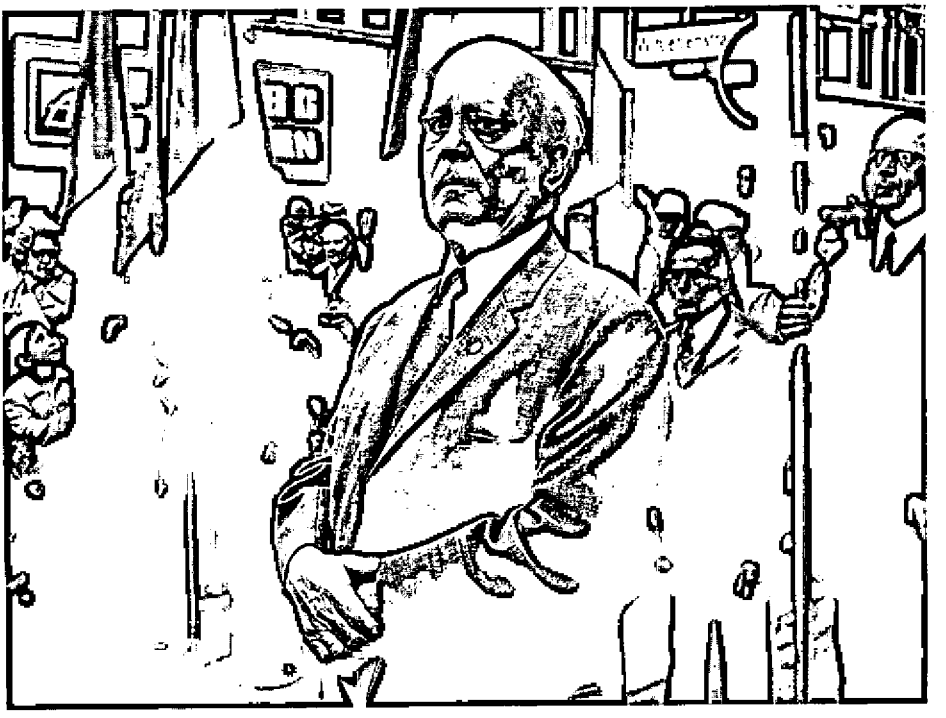
En las fotos sin seres humanos del reportero gráfico WILHELM SCHÜRMANN la situación social del hombre se hace igualmente presente por un lenguaje mágico de las cosas, el mundo aparente de las ferias con sus bastidores, muñecos y anuncios es símbolo de toda una época (fig. 228). También GABRIELE y HELMUT NOTHHELFER buscan en sus fotografías los motivos de lugares de concentración, pero a diferencia de Schürmann muestran –en el sentido de una documentación de la época– la representación específica de hombre en procesiones y desfiles de fiesta mayor (fig. 229).

En los últimos tiempos alcanzó gran predilección la temática de la contaminación del medio ambiente en la fotografía social contemporánea, para lo cual

227. Chargesheimer, de *Colonia a las cinco y media*, 1970.



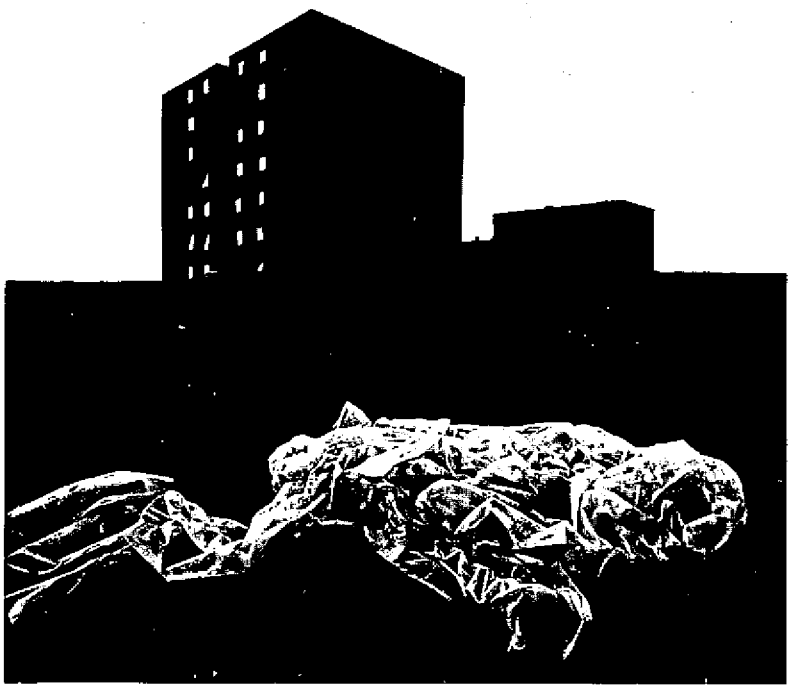
228. Wilhelm Schürmann.

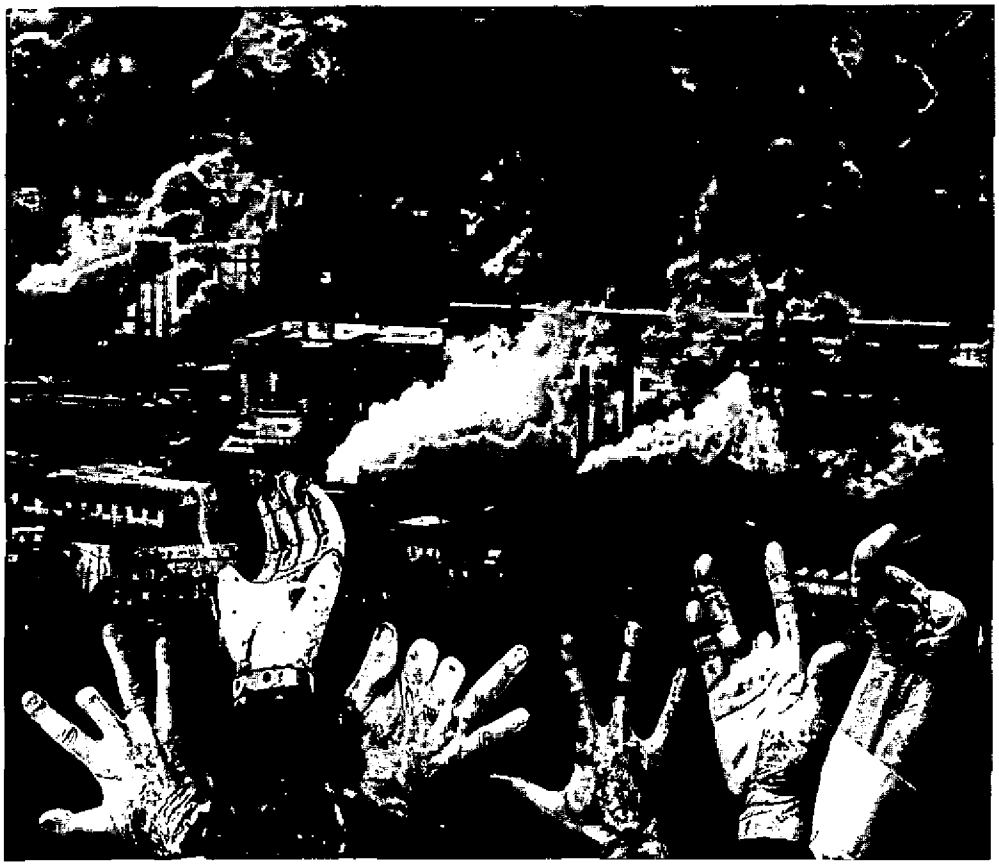


229. Gabriele y Helmut Nothelfer, *Católico, Corpus en Berlín*, 1974 (Galería Wilde, Colonia).

230. Giorgio Lotti, *Espuma de detergentes en un canal del centro de Venecia,* 1970.

231. Robert Häusser, *Al borde de la ciudad,* 1972.





232. Robert Doisneau, *Los jacintos de la Lorena,* 1974.

los fotógrafos emplearon igualmente el método de un registro neutral de ejemplos muy acertados. El reportero gráfico italiano GIORGIO LOTTI dedicó especial atención a esta temática, y del rico arsenal de sus fotos presentamos aquí una que muestra el contraste entre la romántica góndola y la ponzoñosa espuma de las aguas de un canal veneciano (fig. 230).

Otra forma de proceder es la de algunos fotógrafos *free-lance,* que basan sus fotos ante todo en complicadas y muy pensadas composiciones. En las fotos de ROBERT HÄUSSER el dominio del sujeto resulta del contraste entre las negras siluetas de los edificios y las blancas bolsas de polietileno en primer plano. Estas formas tan contrastadas están relacionadas de un modo tan patente, que la composición comunica el motivo del peligro de forma muy directa por la acentuación de cada uno de los elementos (fig. 231).

El fotomontaje no pasó al olvido, puesto que con su ayuda era posible configurar de forma muy insistente todas las advertencias a hacer. ROBERT DOISNEAU, conocido ante todo como representante de la fotografía *live,* es el creador de la famosa foto *Los jacintos de la Lorena* (fig. 232), donde las manos mutiladas de obreros –montadas sobre una vista de un enorme complejo industrial– denuncian la falta de humanidad de la sociedad actual. Podría afirmarse que Doisneau relaciona precisa-

mente en esta fotografía la concepción clásica de la fotografía social con las tendencias más recientes, cuya temática se concentra más en los problemas del medio ambiente, problema que antiguamente dejaba paso a la más grave miseria social.

16. El retrato de familia como contribución a la moderna fotografía social

El retrato familiar en el círculo de los más allegados cuenta ya con una larga tradición, puesto que ya en el siglo pasado la sociedad burguesa adoptó múltiples costumbres de la nobleza, entre las cuales se cuenta también la veneración de los antepasados. Con disposiciones parecidas a las pinturas de las familias famosas, los estudios fotográficos buscaban complacer el gusto imperante de su clientela. En el curso del tiempo fue reuniéndose así un rico material documental, que merece ser sometido a una evaluación social.[118]

El moderno retrato de familia, que destaca ante todo lo típico, es un componente esencial de la fotografía social. La familia, como unidad social básica, más pequeña, es capaz de representar en la fotografía toda una capa social en su calidad de "parte del todo". Como es natural, en la actual fotografía de familia también existen unas formas de representación muy dinámicas, hasta el punto que en ocasiones pueden ser consideradas ya como forma particular de la fotografía *live*. Resulta muy ventajoso aquí el hecho de que en un ambiente

233. Roger Mayne, *Grupo familiar,* Rose Cottage Garden, 1970.

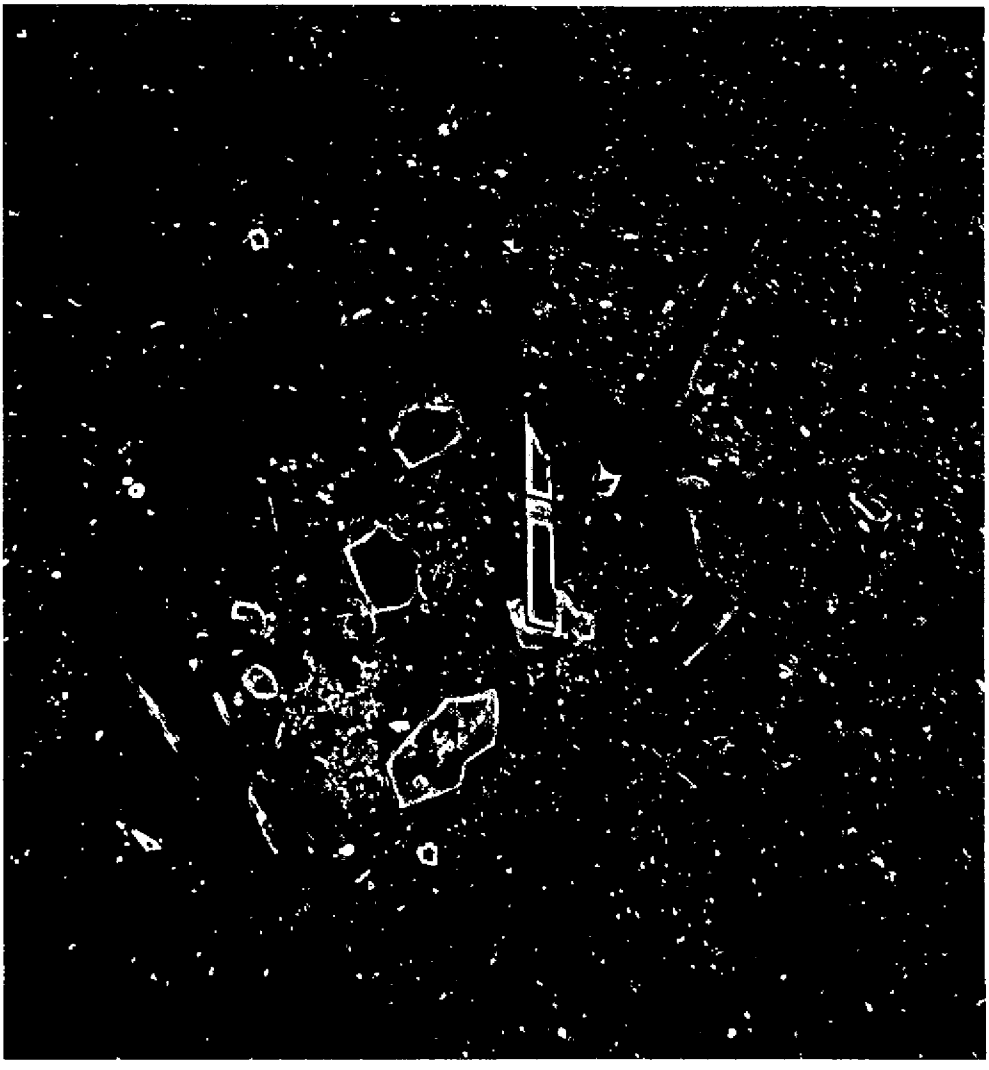
1. Hans Watzek, *Copa de vino con manzana,* 1896.

2. Heinz Hajek-Halke, 1960-1961.

3. Peter Cornelius, *París,* 1960-1961.

4. Erwin Hieger, de *Magia del color,* Photokina, 1960.

5. Walter Boje, *Indios en el Canadá, c.* 1960.



6. Wim Nordhoek, *Tumba de niño*. Robert Mort, 1975.

234. Philippe Halsman, *Los cinco hermanos Eisenhower*, 1948.

conocido las personas se mueven ante la cámara con mucha mayor naturalidad que en un estudio. En muchas ocasiones el fotógrafo utiliza a sus propios parientes para los modernos retratos de familia, y la confianza de todos los participantes facilita muchísimo el trabajo. Buen ejemplo de ello es la foto tan viva de ROGER MAYNE (fig. 233).

Aparte de los retratos de familia, que caracterizan a una capa y que, por una cierta estilización, relativizan bastante la

identidad de las diversas personas retratadas, como representantes de un determinado tipo, existen también retratos de grupo de personalidades famosas. Durante mucho tiempo estas personalidades mandaban realizar retratos de familia estrictamente "oficiales", pues creían que de esta forma podrían manifestar mejor sus cualidades especiales. Pero con la democratización de la sociedad, los expertos en relaciones públicas comprobaron que para granjearse simpatías en la amplia opinión pública resultan mucho más indicados aquellos retratos en que los políticos aparecen como personas normales y corrientes. Para poder retratar así a los famosos, el fotógrafo no sólo ha de ser un buen profesional, sino también un buen psicólogo. Precisamente en este aspecto cabe citar a PHILIPPE HALSMAN –quien, como ya hemos dicho, partió de ideas surrealistas– y su foto de los cinco hermanos Eisenhower nos muestra toda la amplitud de sus conocimientos fotográficos (fig. 234).

Aparte de la viveza, como criterio fundamental para un moderno retrato de familia, también la utilización de los más diversos símbolos es de importancia para transmitir mayor información acerca de la familia retratada. Como ejemplo podemos traer el retrato de la familia del director y actor de cine checo Juraj Herz, que muestra la atmósfera de un hogar de artista (figura 235).

235. Petr Tausk, *La familia del autor y director de cine Juraj Herz,* 1975.

17. El realismo fotográfico en la pintura y sus influencias en la fotografía

En el contexto del pop-art, algunos artistas pintaban en sus cuadros motivos sacados de posters, fenómeno en consonancia con el espíritu de esta corriente artística que quería poner al descubierto, parodiándola, la riada de bienes de consumo. Probablemente por unos caminos parecidos se llegó a la tendencia en la que una fotografía se utilizaba como modelo para pintar un cuadro. Ahora bien, si una instantánea fotográfica había de servir como típico producto masificado de nuestros días, era natural que no se empleara una fotografía artística de un autor famoso; a este fin resultaban mucho más apropiados los productos triviales de esos fotógrafos completamente desconocidos, que día tras día producen ingentes cantidades de fotos sin sentido. Y los pintores estudiaron una vez más a fondo las características de este tipo de fotos. Sobre la base de los conocimientos así obtenidos, los artistas no sólo se esforzaron por alcanzar la precisión fotográfica de la reproducción en sus pinturas,

sino también en sacar las consecuencias de la partición primitiva de sombras y del tipo de estructuración, típicas de la fotografía trivial de recuerdo. De esta forma fueron creadas pinturas que ofrecían estructuras usuales de la fotografía amateur, todo ello a través de una ampliación de efectos casi mágicos. Casi todos los errores típicos de la fotografía amateur, severamente criticados en cualquier manual fotográfico para principiantes, encontraron así una aplicación útil en las obras de aquellos pintores que defendían el realismo fotográfico. Prácticamente todo espectador conoce bien la esencia de los sujetos originales (es decir, de las fotografías triviales), pues de hecho cualquier persona ha tenido que pasar por el trance de tener que admirar "amablemente" fotografías muy parecidas de ambientes familiares o recuerdos de vacaciones. Y esta experiencia sirvió para comprender mejor este tipo de pinturas y, en cierta medida, para que fueran acogidas con simpatía.

Al hacer su entrada en la cultura visual de la sociedad actual, este realismo fotográfico de los pintores, era de esperar que por lo menos una parte de los fotógrafos adoptaran alguna postura experimentando en sus propias obras fotográficas. Desde hace tiempo se admite que una fotografía creativa es más que una mirada casual a la realidad, puesto que ha de quedar perfeccionada con ayuda del intelecto humano. De entre todos los conocimientos de un fotógrafo, siempre se ha concedido gran valor a su capacidad de obtener una atmósfera mediante la adecuada utilización de la luz, así como de configurar los diver-

236. Heinrich Riebesehl, *Valla*, 1975.

sos elementos de la foto en una composición bien dispuesta y de efecto agradable. Sin embargo, en el campo del arte es posible encontrar a menudo una revolución contra tendencias consagradas. También en este caso, por tanto, algunos fotógrafos jóvenes vieron un cierto apoyo en el realismo fotográfico de los pintores cuando se prepararon a atacar las ideas tradicionales sobre el trabajo cultivado en el campo de la fotografía. Adoptaron, con plena intencionalidad, la ingenuidad a veces encantadora de los fotógrafos amateurs, así como sus pecados contra la composición y la perspectiva equilibrada.

En algunos fotógrafos se puede apreciar una evolución parecida a la de los resultados obtenidos por el realismo mágico. En la obra de Heinrich Riebesehl (fig. 135), el emplazamiento mismo de los elementos principales en el rincón izquierdo muestra ya una cierta influencia de la configuración pictórica en el espíritu del realismo fotográfico. Riebesehl todavía fue más lejos, aprovechando hábilmente la confluencia de las líneas originalmente verticales y la inclusión, al estilo amateur, de la imagen de un hombre (fig. 236). La perfecta realización de la fotografía muestra, al mismo tiempo, que se trata de la obra de un maestro, donde todos los parecidos con una fotografía amateur trivial son completamente intencionadas.

Para los pintores, el realismo fotográfico significaba una oportunidad para el estudio de las fotografías triviales, en el que concedían igual importancia al estudio de las cualidades fotográficas del cuadro como a la forma de la configuración amateur. Como es natural, los fotógrafos ya estaban previamente conscientes del carácter fotográfico de una foto, por lo que las tendencias que juntamente con los ensayos de los pintores influyeron también la fotografía moderna sólo trajeron como innovación la eliminación de la estilización y de la composición en la fotografía. Especialmente entre los autores más jovenes, las condiciones eran muy favorables, puesto que los resultados por ellos obtenidos constituían un claro contraste con las obras de la generación anterior.

18. Corrientes recientes en la fotografía en color

Durante los primeros años de la posguerra, la fotografía en color alcanzó su nivel más alto indudablemente en Estados Unidos, dado que allí su desarrollo no resultó tan frenado como en Europa. Por otra parte, las grandes revistas ilustradas, con su infinita publicidad visual, ofrecía condiciones realmente favorables para el empleo práctico de fotografías en color. Esto era especialmente verdad en algunas revistas de modas, puesto que el enriquecimiento de las fotos por el color permitió precisamente aquí no sólo una información más precisa, sino también una configuración más atractiva.

Estas favorables condiciones para un empleo periodístico de la fotografía en color permitió a los fotógrafos ensayar este nuevo medio a escala mucho mayor. Aparte de las fotografías realizadas por encargo, gracias a la curiosidad fotográfica y las ansias de experimentación creativa se fueron desarrollando numerosas iniciativas particulares en la fotografía en color, que comprobaron paso a paso las posibilidades existentes. Una forma de trabajo de este tipo fue característica, por ejemplo, de IRVING PENN, quien hizo numerosísimas fotografías por propia iniciativa. Para él fue especialmente importante el aprovecha-

miento de la nitidez de movimiento, que él mostró por ejemplo en una foto de una corrida de toros, donde junto a los borrosos contornos logró al mismo tiempo unas gradaciones muy eficaces del colorido.

En contraste con la escuela norteamericana, que mostraba preferencia por las diapositivas en color, debido a sus mayores posibilidades de reproducción, la Europa de posguerra centró su interés en el proceso negativo/positivo en color. Esta nueva técnica, desarrollada ya en el curso de la guerra por Agfa, estaba ya disponible para cualquier persona y fue adoptada también por otros fabricantes, que también lanzaron al mercado películas de negativos en color y papeles para positivados en color (Ferrania, Gevaert, Tellko, etc.). Tales innovaciones influyeron también en el trabajo creativo: la ampliación en color sobre papel ofrecía la ventaja que, durante el proceso de copiado, se podía influir en la reproducción cromática, y ello no sólo en consonancia con el colorido real del motivo fotografiado.

Otro criterio para la evolución de la fotografía en color en Europa lo constituía el estado de la industria poligráfica. Si para la fotografía en blano y negro ya era importante la multiplicación por la prensa, mayor importancia tenía para el aprovechamiento social la fotografía en color. Porque las ampliaciones en color no eran, ni mucho menos, concordantes con el colorido real, mientras que la imagen impresa no ofrecía problema alguno en este sentido, puesto que los talleres de fotocromo de Alemania, Italia, Países Bajos y Suiza estaban más capacitados que los de Estados Unidos para reproducir de forma adecuada los matices de color.

En 1960 WALTER BOJE reunió para la "Photokina" de Colonia una exposición de fotografías en color, de la que posteriormente apareció también una selección bajo el título de *Magia de la fotografía en color,* en forma de libro magníficamente impreso.[119] Dicha empresa fue trascendente en el sentido de que resumió el estado de la fotografía en color hasta 1960. El propio Walter Boje participó en la exposición con sus fotografías de ballet, en las cuales aprovechaba hábilmente y con gran efecto la nitidez de movimiento. Como contribución de los demás autores se expusieron casi todas las posibilidades técnicas de aquel momento, como por ejemplo el aprovechamiento de la saturación cromática dirigida, la combinación de colores con sombras, el corrimiento intencionado de tonalidades cromáticas, así como fotografías obtenidas con objetivos de distancia focal larga (con muy escasa nitidez de profundidad).

Desde los años sesenta la mayoría de los fotógrafos son conscientes de las diferencias que deben ser tenidas en cuenta en la labor creativa con fotografías en color en comparación con las fotos en blanco y negro. Cada fotógrafo elige el método que más se acerca a su concepción personal, de tal modo que en la actualidad es ya muy variado el campo de la fotografía en color.

Aparte de la concepción ya clásica de no exagerar el empleo de los colores fuertes (láms. color 3, 4 y 5), pueden seguirse muchas influencias que también se han dado en el marco de la fotografía en blanco y negro, de acuerdo con las principales tendencias artísticas. Así, en la fotografía publicitaria se encuentran en medida creciente influencias surrealistas, dado que por las representaciones oníricas se atrae mucho más la atención del espectador. Por razones parecidas los fotógrafos intentaron también emplear las técnicas más recientes. Una foto realizada con ayuda de un objetivo "ojo de pez" reúne el atractivo del color con la fuerza de atracción de la desacostumbrada anchura.

También las fotografías de apariencia abstracta encuentran su paralelo en el campo de la fotografía en color, donde su composición puede apoyarse adicionalmente en la armonía diversa de los colores (lám. color 2). Aquí se empleó de nuevo con éxito el principio del *objet trouvé,* porque a

menudo los fotógrafos buscaban sus motivos en vertederos de basura o en montones de ruinas. También se han conseguido resultados interesantes en la inversión de fotografías de color destinadas originalmente a usos científicos, como por ejemplo en el campo de la fotografía por satélite. El color también ofrece muchísimas posibilidades para la tendencia del "realismo mágico" (lám. color 3), para la multicolor paleta del pop-art, así como para la técnica del montaje.

Los montajes en color y las exposiciones dobles han ido aumentando su frecuencia en la fotografía en color, puesto que los grafistas han podido aprovecharlos para la realización de carteles y fines parecidos. Por último, cabe recordar también que los experimentos de cuarto oscuro en el proceso negativo/positivo producen igualmente interesantes mejoras en el colorido. Estos ensayos pueden aplicarse también con éxito en el campo del grafismo. La creciente preferencia de la fotografía en color ha tenido incluso por consecuencia que numerosos fabricantes ya producen hoy en día mayor volumen de materiales en color que películas y papeles en blanco y negro.

En el marco del presente estudio histórico se ha dedicado a la fotografía en color menos espacio que a la fotografía en blanco y negro, de modo que la evolución estilística sólo ha podido ser insinuada, sin poder llegar a analizarla a fondo. Pero la historia de la fotografía artística en color ya es tan rica, que hoy en día bien merecería ya un tratado propio.

Conclusión

La fotografía liberó en su día a la pintura de la obligación de reproducir la realidad actual por la imagen. Hoy en día, la televisión se ha hecho cargo de la misión de informar sobre la actualidad, antes una de las principales obligaciones de la fotografía en las revistas ilustradas. Parece que la televisión prestará hoy a la fotografía un servicio parecido al que ésta prestó lustros antes a la pintura. De esta forma la fotografía podrá dedicarse con mayor profundidad y responsabilidad a la interpretación artística de la realidad. La fotografía no asestó el golpe mortal a la pintura –como temía Paul Delaroche– y de forma muy parecida tampoco la televisión constituye una amenaza de muerte para la fotografía creativa, sino, a lo sumo, para ámbitos tradicionales de aplicación, que no supieron reorientarse a tiempo.

La generación futura de fotógrafos, representada en este libro por nombres como André Gelpke, Josef Hnik, Chris Steele-Perkins y Mark Edwards, demuestra que desea aprovechar de la forma más intensiva posible las fuerzas interpretativas de la fotografía. Las modernas escuelas superiores de fotografía, en las que pedagogos muy capacitados –como por ejemplo el profesor Otto Steinert (en Essen) o el profesor Ján Smok (en Praga)– conducen a cada vez más estudiantes hacia este arte, constituyen indudablemente una valiosa ayuda para la conclusión del proceso de emancipación de la fotografía.

El futuro pertenece sin duda alguna a la fotografía que, como obra de arte en sí misma, ofrece un servicio a la sociedad.

Notas

1. Walter Boje, "Die Ausdrucksmöglichkeiten und Stilrichtungen der modernen Farbphotographie", en *Interkamera 69*, Praga, 1969, pp. 352 a 374.
2. Ilja Ehrenburg, *Menschen, Jahre, Leben*, Moscú, 1961.
3. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Halle y Saale, 1964, pp. 297 y ss.
4. *The Kodak Museum Catalogue*, Harrow, 1947.
5. W. Baier, *op. cit.*, pp. 276 y ss.
6. Edgar Yoxal Jones, *Father of Art Photography O.G. Rejlander*, Londres, 1973.
7. Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, Londres, 1869.
8. Hans Hildebrandt, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wildpark-Potsdam, 1924, p. 125.
9. Robert Doty, *Photography as a Fine Art*, Rochester, 1960.
10. Jaromír Petrák, "Podstata a ráz t. zv. umělecké fotografie" (Esencia y tendencia de la denominada fotografía artística), en *Fotografický obzor*, año XX, 1912, pp. 2 a 5 y 31 a 36.
11. Fritz Kempe, "Die Kunstphotographie in Deutschland", en *Kunstphotographie um 1900* (catálogo de exposición), Essen, 1964, pp. 7 - 18.
12. Hermann Speer, "Die Wiener Schule", en *Kunstphotographie um 1900* (catálogo de exposición), Essen, 1964, pp. 19 y ss.
13. Anna Fárová, "Fotograf František Drtikol", en catálogo de la exposición del Museo de Artes y Oficios, Praga, 1972, p. 16.
14. L. Fritz Gruber, "Die Kunstphotographie in Amerika", en *Kunstphographie um 1900* (catálogo de exposición), Essen, 1964, pp. 25 a 31.
15. James Thrall Soby, *Modern Art and the New Past*, Norman, 1957, pp. 158 a 163.
16. Citado según Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Nueva York, 1964, p. 111
17. Otto Stelzer, *Kunst und Photographie*, Munich, 1966, p. 99.
18. Rudolf Baucken, *Geliebte Sekunde*, Munich, 1958, p. 84.
19. *50 Jahre Leica*, Wetzlar, 1974. p. 3.
20. Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Turín, 1970.
21. Hans Richter, *Dada - Kunst und Antikunst*, Colonia, 1964, pp. 38 y ss.
22. Willy Rotzler, *Photographie als künstlerisches Experiment*, Lucerna, 1974, p. 23.
23. H. Richter, *op. cit.*, 92.
24. H. Richter, *op. cit.*, p. 100.
25. Hans Walzek, *Wiener Photographische Blätter*, n.° IV, 1897, p. 33.
26. *50 Jahre Leica*, Wetzlar, 1974.
27. Walter Heering, *Das Rolleiflex-Buch*, Seebruck/Chiemsee, 1958, p. 276.
28. W. Baier, *op. cit.*, pp. 276 y ss.
29. B. S. Myers, *Die Malerei des Expressionismus*, Colonia, 1957, p. 222.
30. Albert Renger-Patzsch, "Fotografie und Kunst", en *Photographische Korrespondez*, año 63, 1927, n.° 3, pp. 80 a 83.

31. Citado según W. Schöppe, *Meister der Kamera erzählen,* Halle y Saale, s.f., p. 52.
32. F. Kempe, *Albert Renger-Patzsch - Der Fotograf der Dinge,* Essen, 1967.
33. Hans Günther, Introducción a *Technische Schönheit,* Zurich, 1929.
34. Berthold Viertel, "Glaube an den Menschen", en Helmar Larski, *Der Mensch, mein Bruder,* Dresde, 1958.
35. Ladislav Sutnar/Jaromír Funke, *Fotografie vidí povrch* (La fotografía ve la superficie), Praga, 1935.
36. Petr Tausk, *Podíl chemiků na formování základů tvůrčí fotografie v Československu* (Papel de los químicos en el desarrollo de bases de la fotografía creadora en Checoslovaquia), conferencia pronunciada en la "Asamblea de químicos", Brno, 1974.
37. *Fragen der Meisterschaft in der sowjetischen Filmkunst,* Berlín, 1953, p. 65.
38. Citado según B. Newhall, *op. cit.*
39. Paul Strand, "Photography" en *Camera Work,* n.º 49-50, 1917; reprod. en *Camera Work A Critical Anthology,* Millerton, 1973, pp. 326 y ss.
40. Paul Maenz, *Art Déco,* Colonia, 1974, versión castellana: *Art Deco: 1920-1940. Formas entre dos guerras,* Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976.
41. Karin Thomas, *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts,* Colonia, 1973, p. 157.
42. Max Ernst, *Beyond Painting,* Nueva York, 1948, p. 21.
43. Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus,* Colonia, 1961.
44. Michael F. Braive, *Das Zeitalter der Photographie,* Munich, 1965, pp. 247 y ss.
45. Marcel Jean, *op. cit.,* p. 176.
46. Bernd Lohse, "Live-Photographie eine neumodische Erfindung?", en *Interkamera 69,* Praga, 1969, pp. 329 a 338.
47. Alfred Eisenstaedt, *The Eyes of Eisenstaedt,* Londres, 1969, p. 15.
48. Leonid Wolkow-Lannit, *Boris Ignatowitsch,* Moscú, 1973, p. 9.
49. J. Thrall Soby, *op. cit.,* p. 167.
50. A. Fárová, *Henri Cartier-Bresson,* Praga, 1958, p. 11.
51. Lubomír Linhart, *Sociální fotografie* (Fotografía social), Praga, 1934, p. 59.
52. *"Life" die Photographie - Das Photo als Dokument,* Amsterdam, 1974, pp. 88 y ss.
53. Robert J. Doherty, *Sozialdokumentarische Photographie in den USA,* Lucerna, 1974, p. 10.
54. Paul Wolff, *Meine Erfahrungen mit der Leica,* Frankfurt am Main, 1934.
55. Tim N. Gidal, *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus,* Lucerna y Frankfurt am Main, 1972, p. 15.
56. Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst,* Colonia, 1960, p. 141.
57. Otto Croy, "Photomontagen und Kombinationsaufnahmen", en *Deutsches Kamera-Almanach,* vol. 22, 1932, pp. 47 a 62.
58. H. Richter, *op. cit.,* p. 119.
59. W. Rotzler, *op. cit.,* p. 24.
60. Alfred Durus, "John Heartfield und die satirische Photomontage", en *John Heartfield: Photomontagen zur Zeitgeschichte I,* Zurich, 1945, pp. 17 a 28.
61. W. Rotzler, *op. cit.,* p. 24.
62. László Moholy-Nagy, "Photographie ist Lichtgestaltung", en *Photographische Korrespondenz,* año 64, 1925, pp. 133 a 138.
63. Herta Wescher, *Die Collage,* Colonia, 1968, p. 149; versión castellana: *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad,* Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976.
64. Man Ray, *Self Portrait,* Boston, 1963, pp. 128 y ss.
65. L. Moholy-Nagy, *op. cit.*
66. L. Moholy-Nagy, "Die Photographie in der Reklame", en *Photographische Korrespondenz,* año 63, 1927, pp. 257 a 260.
67. Paul Barz, *Schwarz/Weiss, Spiel und Gestaltung im Reich der Fotografie,* Düsseldorf, 1962.
68. Ladislav Noel, *Robíme fotogram* (Hacemos un fotograma), Martin, 1972.
69. W. Baier, *op. cit.,* pp. 172 y ss.
70. L. F. Gruber, *Man Ray Portraits,* Gütersloh, 1963, pp. 9 y ss.
71. Jaroslav Fabinger, "Nový způsob provádění reklamních fotografií" (Nuevas técnicas fotográficas para usos publicitarios), en *Fotografický obzor,* año 44 (1936), pp. 124 y ss.
72. L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film,* Munich, 1925; reed. Maguncia, 1967, p. 37.
73. L. Moholy-Nagy, *op. cit.*
74. Paul Renner, *Mechanisierte Grafik,* Berlín, 1930, pp. 124 y ss.
75. Franz Roh, *Foto-Auge,* Stuttgart, 1929.
76. Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf,* Berlín, 1929.
77. Hans A. Kluge, *Foto in Farben,* Zwickau, s.f.

78. Eduard von Pagenhardt, *Agfacolor, das farbige Lichtbild,* Munich, 1938.
79. Herbert Keppler, *The Asahi Pentax Way,* Londres, 1973, p. 12.
80. "Die Entwicklung der Polaroid-Sofortbild-Photographie", en *Camera,* año 53, 1974, n.º 10, pp. 11 a 53.
81. A. Fárová, *Robert Capa,* Praga, 1973, p. 15.
82. Martin Martinček, *Nezbadaný svet* (Mundo inexplorado), Bratislava, 1964.
83. Patrick Waldberg, *Der Surrealismus,* Colonia, 1965, p. 68.
84. L. F. Gruber, *Antlitz des Ruhmes,* Colonia, 1960, p. 70.
85. Petr Tausk, "Mutual Influences between Photography and Painting", en *The British Journal of Photography Annual 1973,* Londres, pp. 148 a 161.
86. Herbert W. Franke, *Kunst und Konstruktion,* Munich, 1957.
87. Paul Konrad Hoenich, *Sonnenmalerei,* Colonia, 1974.
88. Citado según Herbert W. Franke/Gottfried Jäger, *Apparative Kunst,* Colonia, 1973, pp. 186 y ss.
89. K. Thomas, *op. cit.,* pp. 144 a 146.
90. *Loc. cit.*
91. Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology,* Londres, 1968, pp. 175 a 179.
92. Karl Pawek, *Totale Photographie,* Olten, 1960.
93. Otto Steinert, "Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie", en *Subjektive Fotografie 2,* Munich, 1955; versión castellana: "Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía", en *Fotografías de Otto Steinert* (catálogo de exposición), Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1963.
94. Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei,* Stuttgart, 1952, pp. 224 y ss.
95. Heinz Neidel, "Robert Häusser - Magischer Realismus", en catálogo de la exposición del Institut für moderne Kunst, Nuremberg, 1972.
96. L. F. Gruber, Prólogo a *Antlitz der Schönheit,* Colonia, 1965.
97. Philippe Halsman, *Halsman on the Creation of Photographic Ideas,* Nueva York, 1961, p. 13.
98. Rolf Gunter Dienst, *Pop-Art,* Wiesbaden, 1965, pp. 16 y ss.
99. R.G. Dients, *op. cit.,* p. 13.
100. David Antin, "Pop" - Ein paar klärende Bemerkungen", en *Das Kunstwerk,* año 12, 1966, n.º 10-12, pp. 8 y 111.
101. William C. Seitz, *The Art of Assemblage,* Nueva York, 1961, p. 72.
102. Andreas Feininger, *Die Welt neu gesehen,* Düsseldorf, 1963, p. 50.
103. Cesare Brandi, *Le due vie,* Bari, 1966, p. 146.
104. Cyril Barrett, *Op-Art,* Colonia, 1974, p. 10.
105. Herbert Rittlinger, *Weitgereister Herr mit Linse,* Wiesbaden, 1976, pp. 152 y ss.
106. Zdeněk Virt, *Op-Art Akte,* Hanau, 1970.
107. Citado según H. W. Franke/G. Jäger, *op. cit.,* pp. 181 a 185.
108. K. Thomas, *op. cit.,* p. 104.
109. K. Thomas, *Bis heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert,* Colonia, 1975, p. 333.
110. *Op. cit.,* p. 338.
111. Götz Adriani, *Klaus Rinke,* Colonia, 1972, p. 9.
112. Duane Michals, *Chance Meeting,* Colonia, 1973.
113. Bernard Plossu, *Surbanalisme,* París, 1973.
114. Bill Brandt, *Perspectives of Nude,* Londres, 1961.
115. Sam Haskins, *Cowboy Kate and Other Stories,* Londres, 1965.
116. *The Black Photographers Annual,* Nueva York, 1973.
117. Nathan Lyons, *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape,* Rochester, 1966.
118. *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia,* Milán, 1968.
119. W. Boje, *Magie der Farbenphotographie,* Düsseldorf, 1961.

Bibliografía selecta

Beiler, Berthold, *Die Gewalt des Augenblicks,* Leipzig, 1967.

— Heinz/Föppel, *Erlebnis, Bild, Persönlichkeit,* Leipzig, 1973.

Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), Frankfurt am Main, 1976.

—, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt am Main, 1969.

Boje, Walter, *Magie der Farbenphotographie,* Düsseldorf, 1961.

Brevern, Marillies von, *Künstlerische Photographie von Hill bis Moholy-Nagy,* Berlín, 1971.

Burkhardt, Hellmuth, *Aktfotografie,* Halle/Saale, 1958.

Cocke, Van Deren, *The Painter and the Photograph,* Albuquerque, 1972.

Czartoryska, Urszula, *Przygody plastyczne fotografii* (Historia de la fotografía artística), Varsovia, 1965.

Charbonnier, Jean-Philippe, *Un photographe vous parle,* París, 1961.

Chini, Renzo, *Il linguaggio fotografico,* Turín, 1968.

Documenta 6, vol. 2: Klaus Honnef/Evelyn Weiss, *Fotografie,* Kassel, 1977.

Doherty, Robert J., *Sozial-dokumentarische Photographie in den USA,* Lucerna, 1974.

Doty, Robert, *Photography as a Fine Art,* Rochester, 1960.

Elisofon, Eliot, *Color Photography,* N.Y. 1961.

Feininger, Andreas, *Der Schlüssel zur Fotografie von heute,* Düsseldorf, 1960.

—, *Die Welt neu gesehen,* Düsseldorf, 1963 (veánse del autor: *Cómo hacer fotografías,* Editorial Mediterráneo – EDIME, Madrid, 1968; *Arte y técnica en Fotografía* y *La nueva técnica fotográfica,* Editorial Hispano Europea, Barcelona, 1969 y 1972).

Franke, Herbert W., *Kunst und Konstruktion,* Munich, 1957.

—, Gottfried Jäger, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer,* Colonia, 1973.

Gabor, Mark, *A Modest History Pin-Up,* Londres, 1974.

Gernsheim, Helmut, *Creative Photography,* Londres, 1962.

Gernsheim, Alison y Helmut, *A Concise History of Photography,* Londres, 1965 (versión castellana: *Historia gráfica de la Fotografía,* Editorial Omega, S.A., Barcelona, 1967).

Gidal, Tim N., *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus,* Lucerna, 1975.

Grabner, Alfred, *Die Aktfotografie,* Viena, 1939.

Green, Jonathan, *Camera Work - A Critical Anthology,* Millerton, 1973.

Gregorová, Anna, *Fotografická tvorba* (Creación fotográfica), Martin, 1972.

Gruber, L. Fritz, *Antlitz des Ruhmes,* Colonia, 1960.

—, *Man Rays Portraits,* Gütersloh, 1963.

—, *Grosse Photographen unseres Jahrhunderts,* Düsseldorf, 1964.

—, *Antlitz der Schönheit,* Colonia, 1965.

Günther, Hans, *Technische Schönheit,* Zurich, 1929.

Halsman, Philippe, *Halsman on the Creation of Photographic Ideas,* Nueva York, 1961.
—, *Halsman Sight and Insight,* Garden City (Nueva York), 1972.
Herzfelde, Wieland, *John Heartfield,* Dresden, 1962.
Hoenich, Paul Konrad, *Sonnenmalerei,* Colonia, 1974.
Hundertfünfzig Jahre Fotografie, número especial de Kunstforum, *Die Fotografie,* Maguncia, 1976.
Hütt, Wolfgang, *Lanschaftsfotografie,* Halle/Saale, 1963.
Jirů, Václav, *Současná sovětská fotografie* (La fotografía contemporánea soviética), Praga, 1972.
—, *Pobaltská sovětská fotografie* (La fotografía soviética báltica), Praga, 1974.
Juhl, Ernst et alt., *Camera-Kunst,* Tubinga, 1973.
Kahmen, Volker, *Fotografie als Kunt,* Tubinga, 1973.
Kempe, Fritz, *Fetisch des jahrhunderts,* Düsseldorf, 1964.
Kluge, Hans A., *Foto in Farben,* Zwickau, 1938.
Kunsthaus Zürich, *Malerei und Photographie im Dialog,* Zurich, 1977.
Lacey, Peter, *The History of the Nude in Photography,* Londres, 1964.
Lécuyer, Raymond, *Histoire de la photographie,* París, 1945.
Liberman, Alexander, *The Art and Technique of Color Photography,* Nueva York, 1951.
"Life" die Photographie - Das Photo als Dokument, Amsterdam, 1974.
"Life" die Photographie - Die Farbe, Amsterdam, 1972.
"Life" die Photographie - Die klassischen Themen, Amsterdam, 1972.
"Life" die Photographie - Grosse Photographen, Amsterdam, 1973.
"Life" die Photographie - Grenzgebiete der Photographie, Amsterdam, 1973.
"Life" die Photographie - Photojournalismus, Amsterdam, 1972.
Linhart Lubomír, *Sociální fotografie* (Fotografía social), Praga, 1934.
Lyons, Nathan, *Photographers on Photography,* Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1966.
Mehnert, Hilmar, *Die Farbe in Film und Fernsehen,* Leipzig, 1974.
Moholy-Nagy, László, *Malerei, Fotografie, Film,* Munich, 1925; reed. Maguncia, 1967.
Moholy-Nagy, Sibyl, *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment,* Maguncia, 1972.
Moreck, Curt, *Sittengeschichte des Kinos,* Dresde, 1926.
Morosov, Sergei, *Ruskaia chudozšestvennaia fotografia* (Fotografía artística rusa), Moscú, 1955.
—, *Sovetskaia chudozšestvennaia fotografia* (Fotografía artística soviética), Moscú, 1958.
—, *Iskusstvo videt* (El arte de ver), Moscú, 1963.
Mrázková, Daniela/Vladimír Remeš, *Fotografovali válku* (Han fotografiado la guerra), Praga, 1975.
Mumford, Lewis, *Art and Technics,* Nueva York, 1952.
Neumann, Thomas, *Sozialgeschichte der Photographie,* Neuwied, 1966.
Newhall, Beaumont y Nancy, *Masters of Photography,* Nueva York, 1958.
Newhall, B., *The History of Photography from 1839 to the Present Day,* Nueva York, 1964.
Padouk, Rudolf, *Umělecka fotografie a její tvorba* (Fotografía artística y su realización), Olmütz, 1930.
Pawek, Karl, *Totale Photographie,* Olten, 1960.
—, *Das optische Zeitalter,* Olten, 1963.
—, *Das Bild aus der Maschine,* Olten, 1968.
Petrák, Jaroslav, *Žeň světla a stínu* (Cosecha de luces y sombras), Praga, 1910.
Pollack, Peter, *Die Welt der Photographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart,* Düsseldorf, 1962.
Roh, Franz, *Foto-Auge,* Stuttgart, 1929; reed., Tubinga, 1973.
Rössinger, Roger, *Architekturfotografie,* Leipzig, 1974.
Rothstein, Arthur, *Photojournalism,* Nueva York, 1965.
Rotzler, Willy, *Photographie als künstlerisches Experiment,* Lucerna-Frankfurt am Main 1974.
Salomon, Erich, *Porträt einer Epoche,* Frankfurt am Main, 1963.
Sander, August, *Antlitz der Zeit,* Munich, 1929; reed., Munich, 1976.
—, *Deutschenspiegel,* Gütersloh, 1962.
Scharf, Aaron, *Creative Photography,* Londres, 1965.
—, *Art and Photography,* Londres, 1968.
Schimmer, Fritz, *Rangerhöhung der Fotografie,* Halle/Saale, 1958.
Schreiber, Hermann, *Die Welt in einem Augenblick,* Tubinga, 1969.
Schuneman, R. Smith, *Photographic Communication,* Londres, 1972.
Skopéc, Rudolf, *Photographie im Wandel der Zeiten,* Praga, 1964.

Šmok, Ján, *Akt vo fotografii* (El desnudo en la fotografía), Martin, 1969.
Springorum, Friedrich, *Der Gegenstand der Photographie,* Munich, 1930.
Steichen, Edward J., *A Life in Photography,* Garden City (Nueva York), 1963 (versión castellana: *Steichen. Una vida dedicada a la fotografía,* Plaza & Janés, S.A. de Editores, Esplugues de Llobregat [Barcelona], 1967).
Steinert, Otto, *Subjektive Fotografie,* Bonn, 1952.
—, *Subjektive Fotografie 2,* Munich, 1955 (veáse del autor: "Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía", en *Fotografías de Otto Steinert* (catálogo de exposición), Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1963).
Stelzer, Otto, *Kunst und Photographie,* Munich, 1966.
Stenger, Erich, *Die Photographie in Kultur und Technik,* Leipzig, 1938.
Strelow, Liselotte, *Das manipulierte Menschenbildnis,* Düsseldorf, 1961.
Szarkowski, John, *Looking at Photographs,* Nueva York, 1973.
—, *From the Picture Press,* Nueva York, 1973.
Tausk, Petr, *Současná světová fotografie* (Fotografía mundial contemporánea), Praga, 1970.
—, *Vztah výtvarného umění a fotografie* (La relación entre las artes plásticas y la fotografía), Praga, 1972.
—, *Základy tvorivej farebnej fotografie* (Fundamentos de la fotografía creadora en colores), Martin, 1973.
—, *Fotografie ve společenské praxi* (La fotografía en la praxis social), Praga, 1973.
—, *An Introduction to Press-Photography,* Praga, 1976.
— et alt., *Oborová encyklopedie praktická fotografie* (Enciclopedia técnica, fotografía práctica), Praga, 1972.
Tausk, Petr/Hans H. Hofstätter, *100 temi di fotografia,* Milán, 1977.
Turroni, Giuseppe, *Nuova fotografia italiana,* Milán, 1959.
—, *Guida all estetica della fotografia a colori,* Milán, 1963.
Wescher, Herta, *Die Geschichte der Collage,* Colonia, 1974 (versión castellana: *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad,* Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976).
Wulffen, Erich et alt., *die Erotik in der Photographie,* Viena, 1931.
Zannier, Italo, *Breve storia della fotografia,* Milán, 1962.

Apéndice 1
por Karin Thomas

Panorámica de los grandes pioneros de la fotografía en el siglo XIX

Robert Adamson
• 1821 Burnside (Escocia).
† 1848 St. Andrew (Escocia).
Trabajó con la calotipia. Propietario, con David Octavius Hill, del primer estudio fotográfico en Escocia para retratos por el procedimiento de la *calotipia.*

Eduard-Denis Baldus
* 1820 Westfalia (Alemania).
† 1882 Francia.
Pintor francés, de origen alemán, que a partir de 1851 realizó fotografías de obras arquitectónicas por encargo del Comité des Monuments Historiques.

George N. Barnard
• 1819.
† 1902.
Reportero gráfico oficial de los Estados sudistas durante la Guerra de Secesión norteamericana; viajaba con su cuarto oscuro, montado en un carro entoldado.

Hippolyte Bayard
* 1801 Breteuil-sous-Noye (Oise).
† 1887 Nemours (S-et-M.).
Fotógrafo francés que experimentaba desde 1837 con la cámara oscura y, a semejanza de Talbot, con papel fotosensible. A partir de 1842 compitió con los calotipistas ingleses. En 1855 inauguró un estudio fotográfico para retratos "tarjeta de visita".

Louis-Auguste Bisson
* 1814.
Auguste-Rosalie Bisson
• 1826.
Fotógrafos de París que, en el séquito de Napoleón III, efectuaron las primeras fotografías de alta montaña en los Alpes.

Teniente Böhmer
† 1908.
Es considerado el primer fotógrafo artístico alemán. Se dedicó a la fotografía desde los años ochenta.

Mat(t)hew B. Brady
* 1823.
† 1896.
Fotógrafo norteamericano que durante la Guerra de Secesión trabajó en el frente, donde retrató al presidente Lincoln, a generales y famosos actores.

Julia Margaret Cameron
• 1815 Calcuta (India).
† 1879 Dikoya (Ceilán).
Fotógrafa inglesa, de origen escocés, que bajo la influencia de la pintura prerrafaelista desarrolló a la edad de 48 años una fotografía de retratos románticos, dedicándose tanto al retrato de personalidades famosas como al de grupos alegóricos con figurantes anónimos.

Étienne Carjat
* 1828 París.
† 1906 París.
Periodista y caricaturista francés que se hizo famoso por sus retratos de celebridades de su tiempo, como Baudelaire, Courbet, Sarah Bernhardt o Victor Hugo. Sus retratos son estudios de carácter, que logró realizar gracias a una profunda observación de la mímica y los gestos.

Lewis Carroll
(seudónimo de Charles Lutwidge Dodgson).
* 1832 Daresbury (Cheshire).
† 1898 Oxford (Oxon.).
Famoso retratista inglés que alcanzó especial renombre por sus fotografías de niños vestidos con atuendos de fantasía.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre
* 1787 Cormeilles-en-Parisis (Val d'Oise).
† 1851 Bry-sur-Marne (Val-de Marne).
Pintor y fotógrafo francés que en su juventud fue decorador de teatros. En 1822 inventó el diorama, escenario en el que mediante cambios de iluminación se creaba la ilusión de que cambiaba el decorado. En los años 1837-1839 desarrolló el primer procedimiento fotográfico capaz de utilizarse en la práctica, que en honor a su inventor recibió el nombre de *daguerrotipo.*

Philipp Henry Delamotte
* 1820 Londres.
† 1889 Londres.
Fotógrafo inglés que adoptó de Talbot el procedimiento de la calotipia. A partir de 1851 docu-

mentó con sus fotografías las fases de construcción del Palacio del Cristal de Sydenham (Londres).

Rudolf Dührkoop
• 1848 Hamburgo.
† 1918.
Fotógrafo alemán que, sin conocimientos previos, inauguró en 1882 un estudio en Hamburgo. Fue uno de los primeros fotógrafos que hacía los retratos no con los usuales requisitos de estudio, sino al aire libre y en entornos naturales.

Minya Diez-Dührkoop
* 1873 Hamburgo.
† 1929.
Hija de Rudolf Dührkoop y asociada a su padre en el estudio fotográfico.

Peter Henry Emerson
* 1856.
† 1936.
Fotógrafo inglés que, junto con Thomson y Martin, intentó en los años ochenta una fotografía realista, como reflejo de la vida cotidiana.

Roger Fenton
* Heywood (Lancashire).
† 1869 Londres.
Fotógrafo inglés que realizó sus estudios de arte con Gustave Le Gray en el estudio de Paul Delaroche, en París. Más tarde estudió Derecho. En 1852 efectuó un viaje a Rusia, que resultó ser la primera expedición fotográfica de la historia. En los años cincuenta se convirtió en fotógrafo de la familia real y fue también reportero gráfico en la guerra de Crimea.

Alexander Gardner
* 1821 Paisly (Escocia).
† 1882 Washington.
Fotógrafo norteamericano que en la Guerra de Secesion trabajó en el frente al igual que Brady, de quien fue asistente durante algún tiempo. Al término de la guerra creó en su estudio de Washington el primer "fichero de delincuentes", destinado a servir de ayuda a las pesquisas de la policía. Con su cámara también captó los avances de la red ferroviaria.

Lady Clementine Hawarden
* 1822 Camberweald House.
† 1865 Londres.
Aficionada inglesa que en su domicilio de Londres fotografiaba niños y muchachas jóvenes al estilo prerrafaelista. Cercana a Lewis Carroll.

David Octavius Hill
* 1802 Perth (Escocia).
† 1870 Newington Lodge.
Pintor y fotógrafo escocés que llegó a la fotografía al recibir el encargo de pintar en grupo a los delegados de la convención fundacional de la Free Church of Scotland. Utilizó fotografías como estudios previos. Hasta 1848 trabajó con Adamson y empleó el procedimiento de la calotipia de Talbot. Estaba especializado en retratos de científicos, artistas y clérigos.

Frederick Hollyer
* 1837 Londres.
† 1933.
Fotográfo paisajista y retratista inglés, que captaba a sus modelos (generalmente artistas) en entorno natural o típico de la persona retratada. También fotografiaba cuadros, campo en el que se le consideraba el mejor especialista.

William Henry Jackson
* 1843.
† 1942.
Fotógrafo norteamericano que descubrió para la fotografía el esplendor del lejano Oeste, con sus aldeas indias y sus asentamientos de pioneros.

Frances Benjamin Johnston
* 1864 Grafton (Virginia Occidental).
† 1952 Nueva Orleans.
Pintora y fotógrafo norteamericana. Estudió en París y se dio a conocer en 1892 con una documentación gráfica sobre la situación escolar y el sistema educativo en Estados Unidos.

Thomas Keith
* 1827.
† 1895.
Médico escocés y fotógrafo aficionado, que prefirió la calotipia al procedimiento del colodión. En sus fotografías, realizadas únicamente los meses de verano al amanecer o al anochecer, documentó la ciudad de Edinburgo y sus alrededores al reproducir las edificaciones medievales.

Gustave Le Gray
* 1820 Francia.
† 1882 El Cairo.

Fotógrafo y pintor francés que estudió en París con Delaroche, antes de especializarse como fotógrafo personal en paisajes y "marinas" ricas en nubes. Mostraba preferencia por la acentuación de los efectos de luz/sombra, y fue uno de los primeros en ensayar a este fin la sensibilidad de las placas de colodión, recién aparecidas entonces.

Jules- Étienne Marey
* 1830 Beaune (Côte-d'Or).
† 1904 París.
Fisiólogo francés que se interesó por la fotografía de movimientos de Muybridge. Desarrolló un "fusil fotográfico" para la fijación de fases de movimientos, y también inventó el *cronofotógrafo,* con lo que se convirtió en precursor de la cinematografía.

Paul Martin
* 1864.
† 1942.
Reportero gráfico inglés que buscaba el realismo fotográfico y que es considerado como uno de los pioneros de las "instantáneas auténticas".

Alphonse Mucha
* 1860 Ivancice (Moravia).
† 1939 Praga.
Pintor, grafista y fotógrafo checoslovaco que utilizó la fotografía como base para sus carteles e ilustraciones modernistas.

Eadweard James Muybridge
* 1830 Kingston-upon-Thames.
† 1904 Kingston-upon-Thames.
Fotógrafo inglés que se convirtió en pionero de la fotografía del movimiento y de la cinematografía. Sus secuencias fotográficas de fases de movimientos influyeron en los trabajos de Marey y abrieron el camino al dinamismo futurista en la pintura.

Nadar
(seudónimo de Gaspard-Félix Tournachon).
* 1820 Lyon.
† 1910 París.
Popular retratista francés que fotografió a numerosas celebridades del escenario artístico de París. Utilizó el procedimiento del colodión y efectuó las primeras fotografías aéreas desde un globo, así como bajo tierra, en una catacumba paleocristiana de París, donde utilizó magnesio como iluminación artificial.

Charles Nègre
* 1820 Grasse (Alpes-Mar).
† 1880 París.
Pintor y fotógrafo francés considerado el pionero de las escenas costumbristas de la vida cotidiana en la fotografía. Alcanzó fama por su serie fotográfica sobre el Asilo Imperial de Vincennes para trabajadores inválidos, que le había encargado Napoleón III. Para obtener una mayor nitidez, utilizó placas de cristal con una capa de colodión.

Joseph-Nicéphore Niépce
* 1765 Chalon-sur-Saône (S.-et-L.).
† 1833 Chalon-sur-Saône (S.-et-L.).
Inventor francés que aportó fundamentales contribuciones al desarrollo técnico de la fotografía. Hacia 1822 obtuvo las primeras placas de objetos en la cámara oscura. En 1826 consiguió la primera placa fotográfica conservada, una vista desde una ventana, resultado de una exposición de ocho horas (conservada en el Gernsheim College, University of Texas, Austin). A partir de 1829 trabajó con Daguerre, quien perfeccionó el invento y desarrolló en 1837-1839 (tras la muerte de Niépce) un procedimiento utilizable en la práctica.

William Notman
* 1826.
† 1891.
Fotógrafo escocés que en 1856 emigró al Canadá y se dio a conocer por una especie de crónica del país en forma de escenas montadas. Utilizaba para ello decorados de estudio. Pero al mismo tiempo creó también fotografías muy realistas de interiores y exteriores.

Timothy H. O'Sullivan
* 1840 Nueva York.
† 1882 Staten Island.
Fotógrafo norteamericano. Aprendió el oficio con Brady y Gardner, y formaba parte del equipo de reporteros de aquél durante la Guerra de Secesión. Bajo las más difíciles condiciones logró crear una muy amplia documentación bélica, para lo cual utilizaba una técnica indirecta: no fotografiaba las escenas de combate, sino el paisaje después de la lucha, con los campamentos abandonados y los muertos diseminados por el terreno devastado. Aparte de esto foto-

grafió también las minas de plata de Nevada y los paisajes del Oeste, en cuya exploración participó por encargo del Gobierno

O. G. Rejlander
• 1813 Suecia.
† 1875 Londres.
Pintor, litógrafo y fotógrafo de origen sueco afincado en Londres, que por sus cuadros costumbristas de tono moralizador se convirtió en exponente de la llamada *"pictoral photography"*. Creó también los primeros montajes fotográficos mediante el sistema de copiar diversos negativos sobre el mismo papel.

Jacob A. Riis
• 1849 Ribe (Dinamarca).
† 1914 Barre (Estados Unidos).
Fotógrafo norteamericano. Desde 1878 trabajaba como reportero criminal en el *New York Tribune* y alcanzó fama por sus reportajes de crítica social sobre los barrios bajos de Nueva York. Luchó activamente contra el empleo de niños en el trabajo, tarea proseguida en 1908 por Lewis W. Hine.

Henry Peach Robinson
* 1830 Lindlow.
† 1910.
Junto a Rejlander, principal representante de la fotografía pictórica inglesa. Creó la llamada "fotografía narrativa", poniendo especial atención en los vestidos y los decorados. Como Rejlander, también él sobrecopió varios negativos para obtener una sola copia positiva, con lo que confirió a sus fotos un carácter poético y fabuloso.

Carl Ferdinand Stelzner
• hacia 1805.
† 1895 Hamburgo.
Pintor y fotógrafo alemán que abandonó la pintura por el daguerrotipo y aprendió en París el manejo de la cámara. En 1842 fotografió el gigantesco incendio de Hamburgo, con lo que probablemente creó la primera fotografía de reportaje. Sus retratos individuales y de grupo se distinguen por la seguridad de la composición.

Sir Benjamin Stone
• 1838 Birmingham (West Midlands).
† 1914 Inglaterra.
Coleccionista inglés de fotos que tras cuarenta años de practicar esta afición comenzó a fotografiar. Creó retratos individuales y de grupo muy fieles. Mostraba preferencia por personas con trajes históricos o profesional.

William Henry Fox Talbot
* 1800 Melbury.
† 1877.
Filólogo y científico inglés, inventor de la llamada *talbotipia,* procedimiento de negativo/positivo en el que el portador de la capa fotosensible es papel. Él denominó su invención *calotipia.* Sus fotografías reflejan una alegre atmósfera campestre.

John Thomson
* 1837
† 1921
Fotógrafo inglés que alcanzó fama por sus instantáneas de los barrios pobres de Londres en los años setenta. Durante los años sesenta viajó a través de Asia, y el reportaje gráfico de dicho viaje, que expuso en Londres a su regreso, le hizo famoso. En 1877 ilustró un relato verídico del periodista Adolphe Smith, titulado *Street-Life in London.*

Adam Clark Vroman
* 1856
† 1916
Fotógrafo norteamericano conocido por sus largos viajes por territorio indio. Sus documentos fotográficos se caracterizan por un gran dramatismo y estética.

Carleton Eugene Watkins
• 1829
† 1916
Fotógrafo norteamericano que documentó el florecimiento del Oeste norteamericano en la imagen urbana de San Francisco, y que fotografió de forma tan plástica la Sierra Nevada que el Congreso se decidió en 1890 a declararla parque natural.

Heinrich Zille
* 1858 Radeburg (Alemania).
† 1929 Berlín.
Pintor y litógrafo alemán que en 1890 hizo sus primeras fotografías retratando a su familia. Entre 1895 y 1914 efectuó numerosas fotos de las calles de Berlín, que le sirvieron de base para sus pinturas y dibujos costumbristas. Hacia 1900 se dedicó también al desnudo y a los motivos de las ferias.

Ansel Adams

* 1902

Inicialmente pianista, a la edad de 28 años este norteamericano cambió el estrado por la cámara. Estilísticamente, sus fotografías ofrecen tanto en los primeros planos como en los fondos una exacta composición de líneas horizontales y verticales. Hizo las copias de sus fotografías según un procedimiento propio de *heliotipo* de tonos medios con empleo de colores especiales. Publicó diversos manuales de fotografía e impartió cursos en la Escuela Superior de Artes Decorativas de California. Al igual que Edward Weston, formaba parte del grupo " f. 64".

A.A./Nancy Newhall, *This is the American Earth,* San Francisco, 1960.

A.A./Edwin Corle, *Death Valley and the Creek called Furnace,* Los Angeles, 1962.

A.A./Nancy Newhall, *A.A. The Tetons and the Yellowstone,* Redwood City, 1970.

A.A./Nancy Newhall, *A.A. Death Valley,* Redwood City, 1970.

A.A./A., *Artificial-Light Photography,* Dobbs Ferry, 1971.

A.A., *The Print,* Dobbs Ferry, 1971.

A.A., *Natural-Light Photography,* Dobbs Ferry, 1971.

A.A., *The Negative. Exposure and Development,* Dobbs Ferry, 1972.

A.A., *Camera and Lens. The creative Approach,* Dobbs Ferry, 1974.

A.A./Liliane DeLock, *A.A. Singular Images,* Nueva York, 1974.

A.A., *A Yosemite Album,* Redwood City, 1974.

A.A., *Images 1923-1974,* prólogo de Wallace Stegner; Boston, 1975.

A.A., *Photographs of the Southwest,* Boston, 1976.

Max Vladimir Alpert

* 1899 Odessa.

Fotógrafo ruso. Tras su aprendizaje como fotógrafo, entre 1917 y 1924 sirvió en el Ejército Rojo y a partir de 1924 fue corresponsal gráfico del *Arbeiter-Zeitung.* De 1929 a 1931 trabajó como corresponsal gráfico de *Pravda* y fue miembro de la ROPF (Sociedad Rusa de Fotógrafos Proletarios). En 1931 realizó la documentación *Un día en la vida de la familia Fillípov.* En 1962 publicó un informe autobiográfico sobre sus actividades fotográficas.

"M.W.A.", en *Sovetskoe Foto,* n.º 11, 1959, pp. 37 a 43.

Rosalinde Sartori/Henning Rogge, *Sowjetische Fotografie: 1928-1932,* Munich, 1975.

Diane Arbus

* 1923 Nueva York.

† 1971 Nueva York (suicidio).

Fotógrafa norteamericana especializada al principio en moda. Desde 1959 trabajaba con Lisette Model. En los años sesenta se dedicó a fotografiar la subcultura de las grandes ciudades, con los grupos humanos de marginados, feos y anormales, a los que retrató con profunda comprensión. En 1967 participó en la exposición "New Documents" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1970-1971 impartió enseñanzas en la Rhode Island School of Design.

Doon Arbus/Marvin Israel, *D.A.,* Millerton y Nueva York, 1972.

D.A. (catálogo), Stedelijk van Abbe-Museum, Eindhoven, 1975.

Eugène Atget

* 1856 Libourne (Gironde).

† 1927 París.

Fotógrafo francés que primero ejerció diversas profesiones (marinero, actor, pintor). Sus motivos influyeron en pintores como Utrillo, Derain, Vlaminck y Kisling. Alcanzó fama por su documentación fotográfica sobre París (calles, tiendas, interiores, monumentos, cerraduras, parques), en cerca de 4.600 placas, y por sus igualmente numerosas vistas arquitectónicas.

Berenice Abbot, *The World of A.,* Nueva York, 1965.

E.A., *Lichtbilder,* ed. ampliada por G. Forberg; Munich, 1975.

Jean Leroy, *A., magicien du vieux Paris en son époque,* París, 1976.

Richard Avedon

* 1923.

Fotógrafo norteamericano especializado en moda y publicidad; estrella de la revista *Harper's Bazaar.* Autor del libro *Observations,* que mues-

tra numerosas personalidades famosas en momentos expresivamente exagerados.
R.A./James Baldwing, *Im Hinblick*, Frankfurt y Lucerna, 1964.
Harold Rosenberg, *R.A. Portraits*, Nueva York, 1976.

Oskar Barnack
* 1879 Lynow.
† 1936 Bad Nauheim (Hessen.).
Mecánico de precisión alemán que en 1914 desarrolló en la casa Leitz, de Wetzlar, la primera cámara para formato pequeño, la Leica. Al ensayar la construcción de esta cámara se entusiasmó por la praxis fotográfica.

Herbert Bayer
* 1900 Haag (Austria).
Pintor y grafista norteamericano de origen austriaco que estudió en la Bauhaus de Weimar. Más tarde fue maestro de la sección de imprenta en la Bauhaus de Dessau. En 1938 emigró a Estados Unidos.
H.B., Das Werk des Künstlers in Europa und USA, Ravensburg, 1967.

Cecil Beaton
* 1904 Londres.
Fotógrafo, dibujante, decorador teatral, figurinista y escritor inglés. Autor de numerosos libros, como *Cecil Beaton's Scrapbook, The Face of the World*. Retrató en interpretación muy personal a casi todas las celebridades de la política y la vida cultural en Inglaterra, Francia y Estados Unidos. A partir de 1928 fue fotógrafo estrella de la revista *Vogue*, y desde 1937 fotógrafo oficial de la casa real británica. En 1972 se le concedió la nobleza (Sir).
C.B., *The Book of Beauty*, 1930.
C.B.'s Scrapbook, 1937.
C.B., *Portrait of New York*, 1938.
C.B., *My Royal Past*, 1939.
C.B., *Ruttenburry, Face to Face with China*, 1945.
C.B., *The Glass of Fashion*, 1954.
C.B., *The Face of the World*, 1957.
C.B., *Quail in Aspic*, 1962.
C.B., *Isherwood Images*, 1963.
C.B., *Royal Portraits*.
Capote, *The Best of B.*, 1968.
Strong, *B. Portraits*, 1968.
Charles Spencer, *C.B., Stage and Film Designs*, Londres y Nueva York, 1975.

Bernd Becher
* 1931 Siegen (Westfalia).
Hilla Becher
* 1934 Potsdam.
Fotógrafos alemanes que entienden su actividad como reproducción sistemática e inventario documental de las edificaciones industriales (castilletes de extracción minera, depósitos elevados de agua, etc.) de los siglos XIX y XX. Numerosas exposiciones en todo el mundo y en la Bienal de Sao Paulo de 1977.
B./H.B., *Anonyme Skulpturen*, Düsseldorf, 1970.
B./H.B., *Die Architektur der Förder - und Wassertürme*, Munich, 1971.
B./H.B., *Vergleiche technischer Konstruktionen* (catálogo), Aquisgrán, 1971.
B./H.B. (catálogo), Londres, 1974.
H.G. Conrad/E. Neumann, *B./H.B*, Zeche Zollern 2, Munich, 1975.
Klaus Honnef, *B./H.B. Fotografien 1957-1975*, Colonia y Bonn, 1975.
B./H.B., *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebiets*, Munich, 1976.
B./H.B., *Industriebauten*, Munich, s.f.

Werner Bischof
* 1916 Zurich.
† 1954 América el Sur (accidente en los Andes en viaje de Perú a Chile).
Fotógrafo suizo que estudió en la Escuela de Artes Decorativas de Zurich. Desde 1942 colaboró en la revista *Du* y desde 1945 realizó reportajes de guerra desde Francia, Alemania y Holanda, así como reportajes en general desde Italia y Grecia. Reportaje sobre los Juegos Olímpicos de 1948 en St. Moritz para *Life*. Miembro desde 1949 del grupo "Magnum". Por encargo de *Life* realiza reportajes desde Japón, Corea, Hongkong e Indochina a principios de los años cincuenta.
Du, extrordinarios n.º 5, 1946; n.º 6, 1949; n.º 7, 1953.
Gasser, *Fotos von W.B.*, 1959.
Anna Fárová, *W.B.*, 1966.
Flüeler, *W.B.*, 1973.
R. Burri (ed.), *W.B. 1916-1954*, Nueva York, 1974.
W.B./Niklaus Flüeler, *Grosse Photographen unserer Zeit: W.B.*, Lucerna, 1975.

Karl Blossfeldt
* 1865 Schielo.
† 1932 Berlín.

Tras un aprendizaje de modelista en una fundición artística, estudió en la Escuela de Artes Decorativas de Berlín y en la Academia de Leipzig. Sus viajes por Italia, Grecia y África del Norte le llevaron a coleccionar y preparar plantas y a efectuar sus primeros trabajos fotográficos, que a partir de 1898 empleó como muestras en sus actividades docentes en la asignatura de modelaje del Museo de Artes Decorativas de Berlín. En 1900 realizó la primera serie fotográfica de plantas y en 1928 publicó el libro *Urformen der Kunst*, seguido en 1932 de *Wundergarten der Natur*.

K.B., *Urformen der Kunst*, 1928.
K.B., *Wundergarten der Natur*, 1932.
Dannenberg, Wunder in der Natur, 1942.
Kahmen/Wilde, *Portfolio K.B.*, 1975.
Klaus Honnef, *K.B. Fotografien 1900-1932* (catálogo), Colonia y Bonn, 1976.

Walter Boje
* 1905.
Fotógrafo y publicista alemán que se dedicó preferentemente a la fotografía en color. En 1961 publicó la obra básica *Magie der Farbenphotographie*. Reside en Leichlingen, cerca de Colonia.
W.B., *Magie der Farbenphotographie*, Düsseldorf, 1961.

Walter Bosshard
* 1892 Samslagern (Zürich).
Fotógrafo suizo que inicialmente estudió pedagogía e historia del arte. A principios de los años veinte efectuó viajes a Sumatra, Siam, India y Lejano Oriente, y en 1927 una expedición de dos años al Tibet.
A continuación muestra una selección y evaluación de los documentos fotográficos de sus viajes. En 1930 hizo otra expedición a la India y China para el *Münchner Illustrierte Presse*, entrevistándose con los políticos chinos Chang Kai-shek y Mao Tse-tung, lo cual le valió la fama de gran conocedor de China. En 1932 participó en el vuelo del Zeppelin al Ártico. Desde 1939 estuvo al servicio del *Neue Zürcher Zeitung*, realizó viajes a los Estados balcánicos y al Próximo Oriente, y en 1945 asiste a la conferencia fundacional de la ONU. Tras un accidente en Corea, abandona en 1953 sus actividades de reportero gráfico.
W.B., *Durch Tibet und Turkestan*, 1942.
W.B., *Indien kämpft*
W.B., *Grünes Grasland Mongolei*
Tim N. Gidal, *Deutschland, Beginn des modernen Photojournalismus*, Lucerna y Frankfurt, 1972.

Margaret Bourke-White
* 1904 Nueva York.
† 1971 Connecticut.
Norteamericana, estudió en diversas universidades y está considerada como destacada maestra del reportaje gráfico. Desde 1935 trabajó para *Life*. Son famosas sus fotografías de la liberación de campos de concentración nazi de Buchenwald, en 1945, así como su serie sobre la India y la resistencia pacífica de Gandhi. En 1952 viajó a Corea y en 1956 abandonó sus actividades por motivos de salud.
M.B.W., *The Story of Steel*, 1928.
M.B.W., *Eyes on Russia*, 1931.
M.B.W., *USSR Photographs*, 1934.
Caldwell, *You Have Seen Their Faces*, 1939.
M.B.W., *Say, Is This the USA*, 1941.
M.B.W., *Shooting the Russian War*, 1942.
M.B.W., *Halfway to Freedom*, 1949.
M.B.W., *Portrait of Myself*, 1963.
Sean Callahan, *The Photographs of M.B.W.*, 1972.
Theodore M. Brown, *M.B.W.* (catálogo), Ithaka, 1972.

Anton Giulio Bragaglia
* 1890 Frosinone.
† 1960 Roma.
Escritor, director teatral y cinematográfico italiano, que publicó un manifiesto del futurismo para la fotografía con el título *Fotodinamismo futurista*.
Fotodinamismo futurista (manifiesto), Turín, 1970.
Malerei und Photographie im Dialog, Kunsthaus, Zürich, 1977.

Bill Brandt
* 1905
Fotógrafo inglés, creador de retratos y desnudos vigorosos, casi místicos. Su libro *Perspectives of Nudes* le dio a conocer como maestro de la cámara perspectivica.
B.B., *Perspectives of Nudes*, Londres, 1961.
B.B./P. Turner, *B.B., Early Photographs: 1930-1942*, Londres, 1975.

Brassaï
(seudónimo de Gyula Halász).
* 1899 Kronstadt.

Estudió en Berlín y Budapest. En 1923 se afincó en París como pintor y periodista, interesándose también por la fotografía. Alcanzó fama mundial con su publicación *Paris by Night* (1933). Sus fotografías nocturnas de los bajos fondos y del mundo galante de París, con sus personajes e instituciones excéntricas se consideran hoy piedras miliares de la fotografía realista. Entre 1932 y 1938 realizó sus fotografías de *graffiti*, los signos triviales rascados en las paredes, que B. califica de arte híbrido y muestra con toda su fuerza poética, ritual. Estrechos lazos de amistad con Picasso, Braque, Breton, Eluard, Henry Miller y Dalí.

B., *Volupté de París*, 1935.
B., *Trente dessins*, con un poema de Jacques Prévert; París, 1946.
B., *Camera in Paris*, Londres, 1949.
B., *Histoire de Marie*, introducción de Henry Miller; París, 1949.
B., *Seville en fête*, París, 1954.
B., *Graffiti. Zwei Gespräche mit Picasso*, Stuttgart, Berlín y Zurich, 1960.
B./Lawrence Durrell, *B.*, Nueva York, 1976.
B., *Das geheime Paris. Bilder der 30er Jahre*, Frankfurt, 1976.

Cornell Capa

* 1918 Budapest.
Hermano de Robert Capa y también fotógrafo. Dotado de instinto de actualidad, unido a una profunda comprensión humana. En 1936 se pagó sus estudios en París revelando las fotografías de su hermano sobre la Guerra Civil española. Emigró a Estados Unidos en 1937, donde trabajó para *Life*. Tras la muerte de su hermano en 1954, entró en el grupo "Magnum" y trabajó como reportero gráfico por encargo de numerosas revistas ilustradas internacionales.

Robert Capa

(seudónimo de Anfrei Friedman).
* 1913 Budapest.
† 1954 Indochina.
Estudió en Berlín, donde trabajó de asistente fotográfico hasta su huida de los nazis. En 1933 se trasladó a París. En 1936 actuó de reportero gráfico en la Guerra Civil española y en 1938 en China, tras la invasión japonesa. Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en los escenarios bélicos europeos como reportero de *Life*, y a partir de 1948 informó sobre la guerra de Palestina. Cofundador, en 1947, del grupo "Magnum-Photos" de Nueva York.
R.C., *Death in the Making*, 1937.
Forbes-Robertson, *The Battle of Waterloo Road*, 1943.
R.C., *Slightly out of Focus*, 1947.
Steinbeck, *The Russian Journal*, 1948.
Shaw, *Report on Israel*, 1950.
R.C., *Images of War*, 1964.
Anna Fárová, *R.C.*, Praga, 1968.
Cornell Capa/B. Karia, *R.C.: 1913-1954*, Nueva York, 1974.

Henri Cartier-Bresson

* 1908 Chanteloup.
Ayudante de dirección del director de cine Jean Renoir en 1937-1938, fundó en 1947, junto con R. Capa y D. Seymour, el grupo cooperativista "Magnum-Photos". Expuso en el Museum of Modern Art de Nueva York (1946), en Londres (1955) y en París y Nueva York (1967). Logró fotografías magistrales en sus viajes por el mundo, donde refleja la vida y el ser de los hombres y la atmósfera de su ambiente.
Kirstein, *The Photographes of Henri Cartier-Bresson*, 1947.
H.C.B., *Images à la sauvette*, 1952.
H.C.B., *Les Européens*, 1955.
H.C.B., *D'une Chine à l'autre*, 1955.
H.C.B., *Moscou*, 1955.
Anna Fárová, *H.C.B.*, Praga, 1958.
H.C.B., *Danses à Bali*, 1960.
H.C.B., *Photographies*, 1963.
H.C.B./François Nourissier, *Vive la France*, París, 1970.
Shaplan, *The Face of Asia*, 1972.
H.C.B., *Sowjetunion*, Lucerna y Frankfurt, 1973.
Images of man 2/4: H.C.B., Nueva York, 1975.

Paul Citroën

* 1896.
Pintor, grafista y fotógrafo alemán, quien en 1919 se unió en Berlín al círculo Dada y alcanzó fama por sus magistrales fotomontajes y fotocollages urbanos. Sus trabajos están determinados por la temática metropolitana y alcanzan su culminación en la variación *Metrópolis*, de 1923. Colaboró estrechamente con el fotógrafo holandés Erwin Blumenfeld, de quien adoptó el procedimiento de collages de fotos y postales.
Hertha Wescher, *Die Geschichte der Collage*, Colonia, 1974².

Alvin Langdon Coburn
* 1882 Boston.
Fotógrafo norteamericano que vivió y trabajó en Inglaterra. Le dieron fama sus *vortografías:* fotografías de aspecto abstracto obtenidas con ayuda de tres espejos unidos en triángulo.

Pierre Cordier
* 1933 Bruselas.
Fotógrafo belga que inicialmente estudió política y administración en la Universidad de Bruselas. En 1956 creó su primer *quimiograma* y luego estudió un curso práctico en la escuela de Otto Steinert, en Saarbrücken (Alemania). Desde 1965 enseña en la École Nationale Supérieure d'Architecture et d'Arts Visuels de Bruselas, y es miembro de la Deutsche Gesellschaft für Fotografie.
Catálogo de la galería fotográfica Die Brücke, Viena, 1973.

Peter Cornelius
* 1913 Kiel.
† 1970 Kiel.
Reportero gráfico alemán que alcanzó fama por su desacostumbrada fotografía en color.

James Craig-Annan
* 1894 Glasgow.
† 1946.
Fotógrafo inglés que configuraba sus retratos de conocidas personalidades inglesas al estilo de la pintura impresionista. Realizó copias pigmentadas de los antiguos negativos de David Octavius Hill.

Chargesheimer
* 1924 Colonia (Westfalia).
† 1972 Colonia (Westfalia).
Desde 1955 es fotógrafo independiente, con preferencia por el retrato. Su concepción personal, atrevida, no ortodoxa de la composición del retrato le supuso una gran fama, al igual que sus libros ilustrados sobre Colonia y la cuenca del Ruhr.
Ch. *Cologne Intime,* Colonia, 1957.
Ch., *Unter Krahnenbäumen,* Colonia, 1958.
Ch., *Im Ruhrgebiet,* Colonia, 1958.
Ch., *Romanik am Rhein,* Colonia, 1959.
Ch., *Zwischenbilanz,* Colonia, 1961.
Ch., *Köln 5 Uhr 30,* Colonia, 1970.

Ger Dekkers
* 1929 Borne.
Grafista neerlandés que de 1950 a 1954 estudió en la Academia de Arte de Enschede. Desde 1972 crea secuencias fotográficas de paisajes holandeses, donde de fotografía en fotografía cambia el primer plano, pero manteniéndose igual el horizonte. Estas secuencias tienen un elemento constructivo común, que resulta de la línea horizontal que une todas las fotografías. Esta línea se encuentra, a su vez, en el eje central horizontal de sus fotos cuadradas. Sólo cambian los intervalos de situación, pero siempre con los mismos valores de medición. Debido a esta estructuración fotográfica, el paisaje natural aparece como un paisaje artificial planificado.
G.D. (catálogo), Galerie m, Bochum, 1976.
G.D. (catálogo), Museo Kröller-Müller, Otterlo, 1977.

Robert Demachy
* 1859.
† 1938.
Pintor y fotógrafo aficionado francés que escribió obras teóricas sobre la fotografía, donde defendía un estilo pictórico impresionista.
R.D./Bill Jay, *R.D.: Photographs and Essays,* Londres, 1974.

František Drtikol
* 1883 Příbram.
† 1961 Praga.
Fotógrafo checo que estudió en Munich. En sus composiciones alegóricas estuvo incluido por el modernismo y el simbolismo.
Ana Fárová, *F.D.* (catálogo), Museo de Artes Decorativas, Praga, 1972.

David Douglas Duncan
* 1916 Kansas City.
Fotógrafo norteamericano que, después de sus estudios de Arqueología y debido a sus actividades subacuáticas, descubrió la fotografía submarina. En 1938 efectuó una expedición a Chile y Perú en calidad de corresponsal, fotógrafo e historiador de arte. Entre 1945 y 1956 fue reportero gráfico en Corea, Indochina y Palestina. En 1956-1959 realizó un amplio reportaje en color sobre Moscú, posible gracias a la protección de Jrushchov. En 1957 convivió unos meses con Picasso, de donde nació el libro *The Private World of Pablo Picasso.*

D.D.D., *This is War,* 1951.
D.D.D., *The Private World of Pablo Picasso,* 1958.
D.D.D., *The Kreml,* 1960.

Alfred Eisenstaedt
* 1898 Dierschau.
Tras actividades fotográficas puramente aficionadas, a través de la publicación de una de sus obras en la revista *Weltspiegel,* llegó en 1927 a profesionalizarse como reportero gráfico. Su primer gran encargo fue retratar la concesión del Premio Nobel de 1935 a Thomas Mann. Tras seis años de éxitos profesionales en publicaciones europeas y norteamericas, en 1936 emigró a Estados Unidos, donde trabajó para *Life.* En la portada de esta revista aparecieron numerosas fotos suyas de políticos, estrellas de cine y teatro, famosos escritores, científicos y músicos, pero al mismo tiempo mostraba también la situación del país durante la Segunda Guerra Mundial. Alcanzaron fama sus 3.500 negativos de la campaña de Abisinia. Recibió numerosos galardones.
A.E., *The Eye of E.,* Londres, 1969.
A.E., *Witness to Nature,* Londres, 1971.
Tim N. Gidal, *Deutschland, Beginn des modernen Photojournalismus,* Lucerna y Frankfurt, 1972.
A.E., *Panoptikum,* Lucerna y Frankfurt, 1973.
A.E./Henry Beetle Hough, *Martha's Vineyard,* Nueva York, 1975.
A.E., *E's Album,* Londres, 1976.

Hugo Erfurth
* 1874 Halle (Westalia).
† 1948 Gaienhofen (Lago de Constanza-Baden-Württemberg).
Fotógrafo alemán que tras cursar estudios de pintura en la Academia de Artes de Dresde a principios de siglo, practicó un estilo fotográfico pictórico-impresionista. En los años veinte fue uno de los más destacados retratistas del estilo psicologizador. Su estudio de Dresde fue lugar de reunión de artistas.
Wilhelm Schöppe, *Meister der Kamera erzählen,* Halle, 1937.
Otto Steinert/H.E., *Bildnisse,* Gütersloh, 1961.
Bildnisse H.E., Museum Folkwang, Essen, 1961.
Martin Hansch, "H.E., der Altmeister der deutschen Porträtfotografie", en *Moderne Fototechnik,* junio de 1971.
Bernd Lohse, *H.E., der Fotograf der goldenen 20er Jahre,* Munich, 1977.

Frederick H. Evans
* 1852 Londres.
† 1943.
Librero titulado, se dio a conocer en los años noventa por sus fotografías de catedrales inglesas y palacios franceses. Efectuaba las copias exclusivamente en papel de platino. Cuando después de la Primera Guerra Mundial se dejó de fabricar esta calidad de papel, abandonó la fotografía.
Beaumont Newhall, *F.H.E.,* Nueva York, 1973.

Walker Evans
* 1903 St. Louis.
† 1975 New Haven.
Fotógrafo norteamericano que inicialmente estudió Filología en diversos Colleges de Estados Unidos y a partir de 1926 en la Sorbona. En 1928 eligió la profesión de fotógrafo y en los años treinta se dedicó a retratar la arquitectura específica de los Estados sudistas y el arte de los negros africanos. Posteriormente hizo reportajes sobre los recolectores de algodón y los granjeros sudistas dentro del marco de la Farm Security Administration. A partir de 1945 fue redactor de *Fortune,* hasta que en 1965 fue contratado para enseñar en la Universidad de Yale.
W.E., *The Crime of Cuba,* 1933.
Sweeny, *African Negro Art,* 1935.
Kirstein, *American Photographs,* 1938.
Agee, *Let Us Now Praise Famous Men,* 1941.
Bickel, *The Mangrove Coast,* 1942.
Agee, *Many Are Called - Subway Portraits,* 1966.
Szarkowski, *Message from the Interior,* 1966.
Szarkowski, *W.E.,* Nueva York, 1971.
W.E., *Photographs for the Farm Security Administration: 1935-1938,* Nueva York, 1973.
W.E., *American Photographs,* Nueva York, 1975.

Andreas Feininger
* 1906 París.
Fotógrafo francés con preferencia por distancias focales largas. Escribió libros fundamentales sobre fotografía.
A.F., *The Face of New York,* Nueva York, 1954.
A.F., *Changing America,* Nueva York, 1955.
A.F., *Antlitz der Natur,* Munich, 1957.
A.F., *Das Buch der Fotografie,* Düsseldorf, 1959.
A.F., *Das Buch der Farbfotografie,* Düsseldorf, 1959.
A.F., *Der Schlüssel zur Fotografie von heute,* Düsseldorf, 1960.

A.F., *F. fotografiert Steine,* Düsseldorf, 1960.
A.F., *Die Hohe Schule der Fotografie,* Düsseldorf, 1961.
A.F., *Die Welt neu gesehen,* Düsseldorf, 1961.
A.F./William K. Amerson, *Traumgebilde des Meeres - Muscheln und Schnecken,* Düsseldorf, 1972.
A.F./Ralph Hattersley, *A.F.,* Dobbs Ferry, 1973.
A.F., *Quellen der Kunst,* Düsseldorf, 1975.

Erwin Fieger
* 1928 Töplei (Checoslovaquia).
Fotógrafo alemán de origen checo. Tras la Segunda Guerra Mundial ejerció varias profesiones antes de poder asistir a la Academia de Arte de Stuttgart. En 1960 participó en la exposición "Magie der Farbe" (Magia del color). Conocido por sus trabajos de grafista y fotógrafo para la compañía aérea Lufthansa, por sus reportajes de viajes y del mundo del deporte.
E.F., *Farbiges London,* 1962.
E.F., *Grand Prix,* 1963.
E.F., *13 Photo Essays.*
E.F., *Japan Sunrise Island,* 1971.
E.F., *Sapporo,* 1972.
E.F., *München,* 1972.
E.F., *Mexico,* 1973.

Robert Frank
* 1924.
Fotógrafo suizo especializado en temas cotidianos y en el aislamiento del hombre en su entorno anónimo; adoptó una especie de postura opuesta a Cartier-Bresson en la fotografía en color posterior a la Segunda Guerra Mundial. Fotógrafo de modas para el *Harper's Bazaar.* Con las fotos obtenidas de un viaje por Estados Unidos, compuso el libro *The American.*
R.F., *The American,* 1969.

Herbert W. Franke
* 1927 Viena.
Científico y publicista austríaco que estudió física, química, psicología y filosofía en la Universidad de Viena. Tras actividades de investigación científica para la industria, en 1956 se independizó como publicista técnico y experimentó en el campo de la radiografía. Desde 1969 escribe obras de investigación futurológica y novelas de ciencia-ficción.
H.W.F./Gottfried Jäger, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer,* Colonia, 1973.

Gisèle Freund
* 1912 Berlín.
Fotógrafa alemana. Estudió sociología e historia del arte en Frankfurt. En 1932 encuentro con Walter Benjamin. En 1933 huye de Alemania a París donde en 1936 presentó en la Sorbona la primera tesis de doctorado sobre la historia de la fotografía. Ese mismo año inició su colección de retratos de artistas y literatos, publicada en *Life.* De 1947 a 1954 formó parte del grupo "Magnum-Photos". Varias exposiciones desde 1963. Reside en París.
G.F., *The World in My Camera,* Nueva York, 1974.
G.F., *Photographie und Gesellschaft,* Munich, 1976².
G.F. (catálogo), Landesmuseum, Bonn, 1977.

Semen Osipovitch Fridland
* 1905 Kiev.
Fotógrafo ruso que de 1930 a 1932 trabajó como reportero gráfico, redactor y director de la sección de trabajo de masas en Unionfoto, además de colaborar en la revista *UdSSR im Bau.* Desde 1933 realiza reportajes gráficos para *Pravda.* En 1935 es director de la Asociación de Reporteros Gráficos de Moscú.
Rosalinde Sartorti/Henning Rogge, *Sowjetische Fotografie:* 1928-1932, Munich, 1975.

Lee Friedlander
* 1934 Aberdeen (Washington).
Fotógrafo norteamericano conocido por sus fotos de paisajes urbanos y callejeros. Reside en Nueva York.
L.F., *Work from the Same House,* 1969.
L.F. *Self Portrait,* 1970.
L.F., *The American Monument,* 1975.
Die Fotografie, vol. especial de Kunstforum, Maguncia, 1976.
Portfolios: *15 Photographs, Photographs of Flowers, The American Monument.*

Hamish Fulton
* 1946 Londres.
Pintor inglés que se dedica a la fotografía desde 1969. En excursiones, fotografía paisajes solitarios y agrestes, plasmando así la experiencia del tiempo y de la naturaleza. Suele publicar las fotos acompañadas de textos.
H.F., *Sixteen Selected Walks* (catálogo), Kunstmuseum Basel, Basilea, 1975.

Arnold Genthe
• 1890 Berlín.
† 1942 Nueva York.
Fotógrafo alemán que estudió en las universidades de Berlín y Jena; dominaba varias lenguas. En 1895 emigró a San Francisco, donde comenzó como fotógrafo aficionado hasta que inauguró un estudio de retratos. Se especializó en temas sobre el barrio chino de San Francisco. En 1911 se trasladó a Nueva York, donde retrató a numerosos famosos. Hizo también fotografías urbanas y paisajistas en sus extensos viajes.
A.G., *Rebellion in Photography.*
Irwin, *Old Chinatown,* 1913.
A.G., *The Book of the Dance.*
A.G., *Impressions of Old New Orleans.*
A.G., *As I Remember,* 1939.

Mario Giacomelli
Reportero gráfico que vive en Italia. Sus obras estuvieron expuestas en la I Exposición Mundial de Fotografía con la temática de "La cámara humana".

Ralph Gibson
* 1939 Los Angeles.
Fotógrafo norteamericano que estudió en el Art Institute de San Francisco. Todas sus fotos son siempre obras aisladas, que narran una idea expresivamente con una insistencia mágico-realista, pero al mismo tiempo con serena distancia. Reside en Nueva York.
R.G., *The Somnambulist,* 1970.
R.G., *Déjà vu,* 1973.
R.G., *Days at Sea,* 1974.

Georg Gidal
* 1908 Munich.
† 1931 (en accidente).
Fotógrafo alemán que estudió Biología y Medicina. Durante los años veinte trabajó con su hermano Tim N. como reportero gráfico para numerosos diarios y revistas.
Tim N. Gidal, *Deutschland, Beginn des modernen Photojournalismus,* Lucerna y Frankfurt Main, 1972.

Tim N. Gidal
* 1909 Munich.
Fotógrafo alemán que estudió historia, historia del arte y economía. Efectuó su primer reportaje gráfico en 1929 para el *Münchner Illustrierte Presse* bajo el título "Asamblea de los mineros". En los años treinta trabajó para numerosos periódicos. De 1938 a 1940 fue con Felix H. Man uno de los principales reporteros del *Picture Post.* Durante la guerra trabajó de reportero-jefe del ejército británico a las órdenes de Stefan Lorant. Tras la guerra impartió enseñanzas sobre periodismo gráfico, y entre 1955 y 1970 publicó 23 libros destinados a la enseñanza del reportaje fotográfico.
T.N.G., *23 Bücher über 23 Länder,* 1955-1970.
T.N.G., *Everybody Lives in Communities* (Geografía humanizada para escuelas elementales), 1972.
T.N.G., *Modern Photojournalism: Origin and Evolution 1910-1933,* Nueva York, 1974.
T.N.G., *In the Thirties,* Jerusalén, 1975.
T.N.G., *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus,* Lucerna y Frankfurt am Main, 1972.

Ernst Haas
• 1921.
Fotógrafo norteamericano oriundo de Viena que alcanzó fama por su forma dinámica de fotografiar. Como en la paleta de un pintor, colores y objetos se mezclan con el fondo, dando así una sensación impresionista.

Robert Häusser
* 1924.
Fotógrafo *free-lance* alemán que trabaja para revistas ilustradas de varios países y para el aprovechamiento de las fotografías como arte independiente. Reside en Mannheim y en Ibiza.

Heinz Hajek-Halke
* 1898 Berlín.
Representante alemán de la fotografía experimental de renombre internacional. Estudió en la Akademie der Bildenden Künste de Berlín. Trabajó primero como calcotipista, grafista y dibujante de prensa, antes de dedicarse en 1924-1935 a la fotografía. Intensa amistad con el fotógrafo de prensa Willi Ruge. Da a conocer sus primeras fotos publicitarias originales antes de la guerra. En 1933 inició la fotografía científica en el campo de la biología. En los años cincuenta publicó su primer libro sobre fotografía experimental y utilizó también las posibilidades de la fotografía en color, que empleó para la configuración gráfica.
H.H.H., *Experimentelle Fotografie,* Bonn, 1955.
H.H.H., *Lichtgraphik,* 1964.

Philippe Halsman
* 1906 Riga.
Fotógrafo norteamericano de origen letón que comenzó como ingeniero en París y en 1940 se trasladó a Nueva York como fotógrafo. Los numerosos retratos y reportajes que hizo para *Life* se caracterizan por un cariz ingenioso y chistoso. Reside en Nueva York.
P.H., *H. on the Creation of Photographic Ideas,* Nueva York, 1961.
P.H., *H. Sight and Insight,* Garden City (Nueva York), 1972.
P.H., *Sight and Insight,* Garden City (Nueva York), 1975.

Raoul Hausmann
* 1886 Viena.
† 1971 Limoges (H.-Vienne).
Pintor, escritor y poeta dadaísta alemán, que en los años veinte se hizo famoso por sus fotomontajes crítico-irónicos. Su técnica de montaje a base de fragmentos de textos e imágenes tipográficos y fotográficos marcó el camino para el posterior desarrollo del fotomontaje hasta el pop-art. A mediados de los años treinta vivió en Ibiza, donde documentó fotográficamente arte, costumbres y forma de vida de los pescadores y campesinos de la entonces idílica isla.
R.H., *Hurra, Hurra, Hurra! Satiren,* Giessen, 1970.
R.H., *Am Anfang war Dada,* Giessen, 1972.

John Heartfield
(seudónimo de Helmut Herzfeld).
* 1891 Berlín.
† 1968 Berlín.
Pintor, escritor, grafista y fotógrafo del círculo dadaísta de Berlín. Allí se convirtió con Hausmann en precursor del fotomontaje, que él empleó como instrumento para la sátira crítico-política.
J.H., *12 Fotomontagen aus den Jahren 1930-1931.*
J.H., *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938,* Munich, 1973[3] (versión castellana: *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938,* Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976).
J.H., *33 Fotomontagen,* Dresde, 1974.
J.H./Wieland Herzfelde, *J.H.,* Dresde, 1962, 1976[2].

Hugo Henneberg
* 1863 Viena.
† 1918.
Fotógrafo austríaco que alcanzó fama por sus foto-aguatintas y bromóleos en color. Desde mediados de los años noventa trabajó con Watzek y Kühn en el desarrollo de esta forma primera de la fotografía en color.
Alfred Buschbeck, "Das Trifolium des Wiener Camera-Clubs: Hans Watzek/H.H./Heinrich Kühn", en *Die Kunst in der Photographie,* Berlín, 1898.

Lewis Wickes Hine
* 1874 Oshkosh (Wisconsin).
† 1940 Hastings-on-Hudson (Nueva York).
Fotógrafo norteamericano. Inicialmente maestro se dedicó a la fotografía sin tener encargos fijos. Sus imágenes de las fábricas de algodón del Sur de Estados Unidos muestran, junto a una lograda selección de motivos, un elevado compromiso social. La revista *Charity and the Commons* publicó en 1908 sus fotos de los barrios pobres de Nueva York, y *The Pittsburgh Survey* le publicó una serie sobre la vida de los mineros. Por encargo del Comité Federal de Trabajos Infantiles, reunió una documentación gráfica acerca de la explotación de los niños, que contribuyó a la promulgación de una Ley de protección laboral de menores. Durante la Primera Guerra Mundial fue reportero gráfico en Europa.
Weller, *Neglected Neighbours in the National Capital,* 1909.
David, *Street-Land, Its Little People and Big Problems,* 1915.
Van Kleeck, *A Seasonal Industry,* 1917.
Clopper, *Rural Child Welfare,* 1922.
Empire State. A History of New York, 1931.
L.W.H., *Men at Work,* 1932.
Gutman, *L.W.H. and the American Social Conscience,* 1967.
Barrow, *L.W.H.,* 1970.
Gutman, *L.W.H.,* Nueva York, 1974.

Paul Konrad Hoenich
* 1907.
Pintor y grafista que desarrolló la llamada pintura solar (heliopintura) por medio de proyecciones y fotografía en color. Reside en Israel.
P.K.H. *Sonnenmalerei,* Colonia, 1974.

Thomas Höpker
* 1936 Münich.
Reportero gráfico alemán que estudió historia

del arte y arqueología. Comenzó a fotografiar a la edad de 14 años. Considerado hoy como uno de los reporteros gráficos más polifacéticos. Trabaja preferentemente para la revista *Stern*, y en sus reportajes se interesa ante todo por el anónimo sufrimiento de los hambrientos de la India y del África negra. Reside en Nueva York.
T.H./G. Kunert, *Berliner Wände*, Munich, 1976.
T.H., *Leben in der DDR.*
T.H., Mack, Expeditionen in künstliche Gärten.

Oskar Hofmeister
* 1971.
† 1937.

Theodor Hofmeister
* 1868.
† 1943.
Fotógrafos aficionados alemanes que por sus actividades docentes y su participación en la Gesellschaft zur Förderung der Amateur) contribuyeron enormemente al desarrollo de la fotografía. En el llamado *Libro de esbozos* reunían diversas fotos de prueba sobre un motivo.

Horst P. Horst
* 1906 *Alemania.*
Fotógrafo de moda y retratos que trabaja en Nueva York. Estudió arquitectura en Berlín, y en París con Le Corbusier. En 1932 inició sus actividades fotográficas para *Vogue* como asistente de Hoyningen-Huene. Conocido por sus retratos de mujeres famosas, como Gertrude Stein y Barbara Hutton.
Photographs of a Decade, 1944.
H.P.H., *Patterns from Nature*, 1946.
Vogue's Book of House, Gardens, People, 1968.
H.P.H., *Salute tho the Thirties*, 1971.

George Hoyningen-Huene
• 1900 Petersburgo.
† 1968 Los Angeles.
Fotógrafo norteamericano de origen ruso que durante la Revolución de Octubre huyó a través de Suecia a Francia. Tras estudiar con el pintor Andre Lhote, en 1925 la revista *Vogue* de París le contrató como ilustrador y organizador de fotos de moda. En 1928 ya era fotógrafo-jefe de la revista. Amigo íntimo de Cecil Beaton. En 1935 se trasladó a Nueva York, desde donde trabajó para *Vogue* y *Harper's Bazaar*. En 1946 participó en Hollywood en varias producciones cinematográficas y trabajó como retratista para varias productoras.
Frenzel, *Meisterbildnisse*, 1932.
G.H.H., *Hellas*, 1943.
G.H.H., *Egypt*, 1943.
G.H.H., *Mexican Heritage*, 1946.

Hanns Hubmann
• 1910.
Reportero gráfico alemán que inició sus actividades en los años cuarenta. Documentó la situación de Alemania en la posguerra.

Hutton
(seudónimo de Kurt Hübschmann).
• 1893 Estrasburgo.
† 1960 Aldeburgh (Inglaterra).
Reportero gráfico alemán que en 1930 entró al servicio del Dephot (Deutscher Photodienst). Con anterioridad fue fotógrafo de estudio y publicidad. Como reportero trabajó a las órdenes de Felix H. Man.

Boris Ignatovitch
* 1899 Ucrania.
Periodista ruso del *Diario de Lugansk* y del *Estrella Roja* en los años 1918-1920. Delegado en la primera Conferencia Rosta donde colaboró con Maiakowsky. Trabajos sobre teoría e historia de la fotografía. En los años treinta realizó reportajes sobre el mundo artístico y obrero posrevolucionario de la Unión Soviética.
Leonid Volkov-Lannit, *B.I.*, Moscú, 1973.

Gottfried Jäger
* 1937 Burg (Baviera).
Fotógrafo y diseñador alemán que estudió en la Escuela Estatal de Fotografía de Colonia. A partir de 1964 estudió diversos métodos fotográficos y experimentó con la cámara de diafragma múltiple. Aparte de artículos para la prensa técnica, ha publicado libros sobre problemas de la formación profesional fotográfica y sobre estética de la fotografía. En 1968 acuñó el concepto de "fotografía generativa".
G.J./Herbert W. Franke, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer*, Colonia, 1973.

Gertrud Kaesebier
• 1852 Des Moines (Iowa).
† 1934 Nueva York.
Fotógrafa norteamericana, miembro de la Secesión Fotográfica, se hizo famosa por sus retra-

tos y fotografías de paisajes a imitación de pinturas de los viejos maestros.
Malerei und Photographie im Dialog, Kunsthaus Zürich, Zürich, 1977.

Manfred P. Kage
• 1935 Delitzsch (Alemania).
Técnico químico alemán que estudió por su cuenta pintura y ciencias naturales. En 1959 inició sus actividades profesionales como fotógrafo científico, en especial en los campos de micro y macrofotografía, óptica de interferencias y rayos X.
H.W. Franke/G. Jäger, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer,* Colonia, 1973.

Dora Kallmus
(llamada D'Ora).
* 1880 Viena.
Fotógrafa de sociedad que realizó su labor en Francia. Se dio a conocer por sus numerosos retratos de famosos artistas y actores de la escena.

Yousuf Karsh
• 1908 Armenia.
Fotógrafo canadiense. Famoso por sus retratos de personalidades de la política y la cultura, a los que plasma con brillantes medios técnicos y siempre en sus ambientes específicos o actitudes típicas.
Y.K., *Faces of Destiny,* Nueva York, 1956.
Y.K., *Portraits of Greatness.*

Peter Keetman
• 1916.
Fotógrafo publicitario e industrial alemán. Ha conseguido renombre por su fotografía de tipo científico y por la realizada en color abstracta.

André Kertész
• 1894 Budapest.
Reportero gráfico austríaco. De 1925 a 1928 trabajó desde París como reportero independiente para *Frankfurter Illustrierte, Berliner Illustrierte Zeitung, Strassburger Illustrierte,* y *Times.* Durante los años treinta trabajaba para todas las grandes revistas, como *Look, Vogue* y *Harper's Bazaar,* y además organizó numerosas exposiciones sobre el moderno periodismo fotográfico.
A.K./Jaboune (texto), *Enfants,* 1933.
A.K./Pietre MacOrlan (texto), *Paris vue par A.K.,* 1934.
A.K./Jaboune (texto), *Nos Amis les Bêtes,* 1936.
A.K./Pierre Hamp (texto), *Les Cathédrales du Vin,* 1937.
A.K./George Davis (texto), *Day of Paris,* 1945.
J. Szarkowski, *A.K. Photographer,* 1945.
Alice Gambier, *A.K. Photographies,* 1965.
Anna Fárová, *A.K.,* 1966.
Robert E. Hood, *12 at War* (con el capítulo "Soldier and Candid Cameraman in World War I"), 1967.
Cornell Capa (ed.), *The Concerned Photographer,* 1968.
A.K., *On Reading,* 1971.
A.K., (catálogo), Estocolmo, 1971.
N. Ducrot (ed.), *A.K., 60 Jahre Fotografie: 1912-1972,* Düsseldorf, 1972.
Tim N. Gidal, *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus,* Lucerna y Frankfurt am Main, 1972.
A.K., *J'aime Paris,* Nueva York, 1974.
A.K., *New York Discovered,* Nueva York, 1975.
A.K., *On Reading,* Nueva York, 1975.
A.K., *Washington Square,* Nueva York, 1975.
A.K., *A.K.,* Millerton, 1976.

William Klein
• 1926 Nueva York.
Fotógrafo norteamericano que comenzó trabajando como pintor en el estudio de Fernand Léger. En 1954 hizo sus primeros ensayos fotográficos. Realizó numerosas portadas para la revista *Domus* y durante algunos años fue *art director* de *Vogue.*
W.K., Stilleben und abstrakte Photographie, Nueva York, 1956.

Les Krims
* 1943 Brooklyn (Nueva York).
Fotógrafo artístico norteamericano que se hizo famoso por sus grotescas fotografías surrealistas, que siempre ofrecen un horizonte narrativo. Estudió en la The Cooper Union y en el Pratt Institute of Art. Realizó numerosas exposiciones en Estados Unidos y en otros países.
L-K., *The Little People of America,* Buffalo, 1972.
L.K., *The Deerslayers,* Buffalo, 1972.
L.K., *The Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders,* Buffalo, 1972.
L.K., *Making Chicken Soup,* Rochester, 1972.
L.K., *Fictcryptokrimsographs,* 1975.

L.K., *L.K.*, Viena, 1976.
Die Fotografie, número especial de Kunstforum, Maguncia, 1976.

Heinrich Kühn
• 1866.
† 1944.
Fotógrafo austríaco de origen alemán que estudió ciencias naturales y medicina en Leipzig y Friburgo. Junto con Watzek y Henneberg desarrolló el foto-aguatinta. Representante de la fotografía artística pictórico-impresionista.
H.K., *Technik der Lichtbildnerei*, Halle, 1921.
H.K. *Zur photographischen Technik*, Halle, 1926.
Alfred Buschbeck, "Das Trifolium des Wiener Cameraclubs: Hans Watzek/Hugo Henneberg/H.K.", en *Die Kunst in der Photographie*, Berlín, 1898.
H. Speer, *H.K.: 1866-1944. Photographien* (catálogo), Innsbruck, 1976.

Dorothea Lange
* 1895 Hoboken (Nueva Jersey).
† 1965 San Francisco.
Fotógrafa norteamericana que, tras estudios de pedagogía, frecuentó el estudio fotográfico de Arnold Genthe y la escuela fotográfica de la Columbia University de Nueva York. En 1919 abrió un estudio de retratos en San Francisco. En 1935 concentró su interés en la fotografía documental y formaba parte del equipo que por encargo del Farm Security Administration registraba fotográficamente la situación de la población rural. A partir de 1954 realizó reportajes gráficos para *Life* y otras revistas, y viajes a Asia, Latinoamérica y Próximo Oriente.
George P. Elliott, *D.L.*, Nueva York, 1966.
D.L., *The American Country Woman*, 1967.
Taylor, *An American Exodus*, 1939, 1969.
D.L. (catálogo), Parma, 1972.
Stryker/Wood, *In This Proud Land*, 1973.
D.L. Looks at the American Country Woman, Fort Worth, 1973.
Margaretta K. Mitchell, *To a Cabin*, Nueva York, 1973.
Doherty, *Sozial-dokumentarische Photographie in den USA*, 1974.

Jacques-Henri Lartigue
* 1894 Courbevoie (Hauts-de-Seine).
Fotógrafo francés que, ya de niño y por estímulo de su padre, comenzó a fotografiar. Sus primeras obras, caracterizadas por una técnica perfecta y seguridad en la búsqueda de motivos, mostraban ante todo el mundo de los aviones, de los automóviles y de la sociedad. En 1919 se dedicó a la pintura y en los años treinta entabla amistad con Van Dongen, Colette, Cocteau y Picasso. En sus fotografías de esta época se manifiesta una estrecha relación con la escena del cine.
John Starkowski, *The Photographs of J.-H.L.* (catálogo), Museum of Modern Art, Nueva York, 1963.
Jean Fondin, *Les Photographies de J.-H.L.*, Lausana, 1966.
Richard Avedon, *Diary of a Century*, Nueva York, 1970.
Anaïs Nin, *J.-H.L.* (portafolio), Nueva York, 1972.
J.-H.L. and Women, París, 1973.
J.-H.L. and Cars, París, 1974.
L. 8 x 80, 1975.

Helmar Lerski
* 1871.
† 1956.
Fotógrafo que desde 1893 vivía y trabajaba en Norteamérica y desde 1915 en Berlín. De 1938 a 1948 estuvo en Palestina, de donde pasó a Zurich, donde trabajó también como actor y productor cinematográfico. En sus fotos prefiere el retrato, donde subraya la fuerza expresiva en su modulación plástica por medio de efectos de luz.
H.L., *Köpfe des Alltags*, Berlín, 1931.
H.L., *Metamorphose*.
H.L., *Der Mensch, mein Bruder*.

El Lissitzky
• 1890 Smolensk.
† 1941 Moscú.
Pintor, diseñador y arquitecto ruso. Es autor de escritos sobre teoría del arte. Fue un notable constructivista del vanguardismo ruso que se ocupó intensivamente de las posibilidades configuradoras del fotomontaje.

Herbert List
* 1903 Hamburgo.
Fotógrafo aficionado alemán que en 1936 se convirtió al profesionalismo. Desde los años treinta se entregó a una concepción surrealista de la fotografía.
Günter Metken, *H.L., Photographien: 1930-1970*, Munich, 1976.

Felix H. Man
(seudónimo de Hans Baumann).
* 1893 Friburgo. (Baden-Württemberg).
Fotógrafo que ya en 1914 captó con la cámara sus experiencias de guerra. Tras la guerra estudió arte en Munich y luego fue reportero gráfico. A partir de 1930 aparecieron muchos trabajos suyos en *Münchner Illustrierte.* Alcanzó fama por sus entrevistas con los grandes hombres de su tiempo (Mussolini, Stravinsky, Liebermann). En 1934 pasó a Londres, donde trabajó para *Weekly Illustrated, Liliput* y *Picture Post* hasta 1938. En 1948 realizó sus primeros reportajes en color para *Picture Post* y luego para *Life.* En los años cincuenta mostró creciente interés por el arte actual y por la historia de la litografía. Reside en Roma.
F.H.M., *8 European Artists,* 1953.
F.H.M., *Über die Anfänge der Lithografie in England,* 1967.
F.H.M., *Artist's Lithograph,* 1970.
F.H.M., *Europäische Graphik seit 1963.*

Werner Mantz
* 1901 Colonia (Westfalia).
Fotógrafo alemán que estudió fotografía en la Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen. En 1922 inauguró en Colonia un estudio de retratos. En la segunda mitad de los años veinte se dedicó a la temática arquitectónica. En 1937-1938 creó una serie sobre las minas de Limburgo. En 1938 se trasladó a Maastricht, donde reside y desde donde se dedicó cada vez más al retrato y la fotografía de niños.
Vom Dadamax zum Grüngürtel - Köln in den 20er Jahren, Katholischer Kunstverein, Colonia, 1975.
Schurmann/Kicken, *W.M.* (portafolio), Aquisgrán, 1977.

Charlotte March
* Hamburgo.
Fotógrafa alemana que hasta 1954 estudió en la Escuela de Arte Alsterdamm de Hamburgo. Luego trabajó como grafista y llegó a la fotografía por casualidad, que le pareció un mundo de encanto. Sus trabajos muestran una forma muy especial de contemplar las cosas.

Roger Mayne
• 1929.
Fotógrafo inglés que tras estudios de Química en Oxford se dedicó a la fotografía. Desde fragmentos de naturaleza claramente estructurados, pasó muy pronto a la narración de situaciones humanas. Sus reportajes, más que crítica social, son documentaciones objetivas, en las que no oculta sus simpatías por las personas (generalmente jóvenes) retratadas.

Angus McBean
* 1904.
Fotógrafo inglés conocido por sus originales fotos de representaciones teatrales y retratos de artistas.
L. Fritz Gruber, *Antlitz des Ruhmes,* Colonia, 1960.

Duane Michals
• 1932 McKeesport (Pennsylvania).
Fotógrafo norteamericano. En secuencias poéticas desarrolla un concepto narrativo muy personal: cada secuencia fotográfica contiene una historia que comunica por medio de escenas preparadas.
D.M., *Chance Meeting,* Colonia, 1972.
D.M., *Things are Queer,* Colonia, 1972.
D.M., *The Photographic Illusion,* Londres, 1975.
D.M., *Take One and See Mt. Fujiyama and Other Stories,* Rochester, 1976.

Léonard Misonne
• 1870 Gilly.
† 1943.
Fotógrafo belga de paisajes románticos neblinosos. Los contornos nítidos los hacía borrosos por medio de unos filtros construidos por él mismo. De varios de sus negativos realizó también foto-aguatintas.
L.M., *Romantische Landschaft,* Munich, s.f.

László Moholy-Nagy
• 1895 Borsod.
† 1946 Chicago.
Pintor, escultor, grafista, decorador teatral y fotógrafo húngaro. Entre 1923 y 1928 fue maestro en la Bauhaus. Realizó una enorme labor pionera en el campo del fotomontaje, que quedó reflejada en su libro de la colección de la Bauhaus (n.° 8). En el New Bauhaus de Chicago prosiguió de forma consecuente la labor iniciada en Dessau.
L.M.-N., *Malerei, Fotografie, Film,* Bauhaus-Buch n.° 8, Munich, 1928; reed., Maguncia, 1967.
R. Kostelanetz (ed.), *M.-N.,* Londres, 1974.

Martin Munkacsi
* 1896 Kolozsvar.
† 1963 Nueva York.
Pintor húngaro que en 1923 llegó por casualidad a la fotografía y al poco tiempo ya era uno de los reporteros gráficos más solicitados de su país. Desde 1927 trabajó para la editorial Ullstein de Berlín y por encargo de *Berliner Illustrierte* viajó por todo el mundo. En los años treinta emigró a Estados Unidos donde fotografió para *Harper's Bazaar* y otras revistas. Se especializó en una concepción muy especial del retrato de las grandes personalidades del arte, la política y la sociedad.
M.M., *Fool's Apprentice,* 1945.
M.M., *Nudes,* 1951.

Floris M. Neusüss
* 1937 Lennep.
Fotógrafo alemán que estudió fotografía, dibujo y pintura en Wuppertal, Munich y Berlín. Muestra preferencia por las dobles exposiciones para lograr un efecto mágico. Desde 1966 es profesor en la Escuela Superior de Kassel.
F.M.N., *Figuren und Masstäbe 1961-1976* (catálogo), Londres, 1976.
Die Fotografie, n.º especial de Kunstforum, Maguncia, 1976.

Arnold Newman
* 1918.
Fotógrafo retratista norteamericano. Posee una facilidad magistral para expresar en sus fotos la atmósfera profesional o la vida de los retratados.

Pål-Nils Nilsson
Conocido reportero gráfico sueco, presente en las grandes exposiciones mundiales de fotografía.

Wim Nordhoek
Fotógrafo y grafista neerlandés que en su poética fotografía en color muestra el conjunto en detalle. Posee una mirada segura para los motivos y su estilo de cámara demuestra una gran concepción humana por su amor hacia lo insignificante. Es profesor en la Academia Real de Arte de s'Hertogenbosch. Ha realizado numerosos calendarios e ilustraciones de libros sobre el tema "viajes".

Gabriele Nothhelfer
• 1945 Berlín.
Helmut Nothhelfer
*1945 Bonn (Westfalia).
Fotógrafos alemanes que estudiaron juntos en las escuelas Lette de Berlín y Folkwang de Essen. Practican una especie de fotografía testimonial de nuestra época; por ejemplo, las actitudes típicas de la gente en las ferias y lugares de diversión.
Die Fotografie, n.º especial de Kunstforum, Maguncia, 1976.

Hilmar Pabel
* 1910 Rawitsch.
Fotógrafo alemán que adquirió sus conocimientos fotográficos en la escuela Agfa de Berlín. Tras estudios de germanística, filosofía y periodismo se convirtió en fotógrafo independiente y reportero de guerra para el *Neue Illustrierte Zeitung.* Después de la guerra confeccionó por encargo de la editorial Rowohlt y de la Cruz Roja de Baviera más de 2.000 retratos de niños destinados a conseguir la reunificación familiar. Realizó viajes a Formosa, Japón, Indonesia, China, al Próximo Oriente y otros puntos de actualidad política por encargo de la revista *Quick.* Entre 1961 y 1970 fue fotógrafo de la revista *Stern* y desde entonces reportero gráfico independiente.
Steinborn, *Jahre unseres Lebens,* 1954.
H.P., *Antlitz des Ostens,* 1960.
H.P., *Der neben Dir.*

Gordon Parks
• 1912 Fort Scott (Kansas).
Fotógrafo norteamericano que comenzó trabajando en diversas profesiones. En 1942 realizó trabajos para la Farm Security Administration. De 1949 a 1970 fue reportero gráfico de *Life.* En los años sesenta escribió además guiones para el cine e incluso llegó a dirigir algunos films.
G.P., *Flash Photography,* Nueva York, 1947.
G.P., *The Learning Tree,* 1963.
G.P., *A Choice of Weapons,* 1966.
G.P., *A Poet and His Camera,* 1969.
G.P., *Whispers of Intimate Things,* Nueva York, 1971.
G.P., *Born Black,* 1971.
G.P., *In Love,* 1972.
Capa, *The Concerned Photographer,* vol. II, 1972.
Doherty, *Sozial-dokumentarische Photographie*

in den USA, 1974.
G.P., Nueva York, 1975.

Irving Penn
* 1917.
Conocido fotógrafo norteamericano de modas y retratos, pintor y grafista. Desde 1943 trabaja para *Vogue,* alcanzando renombre mundial por sus insólitas fotografías publicitarias y por su fotografía artística en color.
I.P., *Worlds in a Small Room by I.P. as an Ambulant Studio Photographer,* Nueva York, 1974.
I.P., Turín 1975.
I.P., *I platini di I.P.* (catálogo), Turín, 1975.
Alexander Libermann (introducción), *I.P., Augenblicke,* Lucerna, 1975.

Nicola Perscheid
* 1864.
† 1930.
Fotógrafo alemán que primero trabajó en Görlitz y Leipzig, y a partir de 1905 en Berlín. Se supone que fue el primero en confeccionar bromóleos de color a partir de una fotografía a tres colores con otros tantos negativos parciales. Sus obras son exponente del estilo pictórico de la fotografía artística.

Walter Peterhans
* 1897.
† 1960.
Fotógrafo alemán. Estudió en la Academia de Artes Gráficas de Leipzig, donde se ocupó ante todo de la fotografía de reproducción. Desde 1929 fue director de la asignatura de Fotografía en la Bauhaus, donde desarrolló una especie de collage de material fotográfico. Tras el cierre de la Bauhaus en 1933, enseñó en la escuela Reimann de Berlín y en 1938 fue contratado por el Illinois Institute of Technology de Chicago.

Constant Puyo
(llamado Le Commandant Puyo).
* 1857 Dorlaix.
† 1933 París.
Oficial del ejército que más tarde pasó a ser fotógrafo profesional; en sus obras practicaba un estilo pictórico impresionista.

John Wilsey Rawlings
† 1912.
Fotógrafo norteamericano de moda, teatro y retratista. Alcanzó renombre como escritor técnico con su libro *100 Studies of the Figure.* Trabajó preferentemente para *Vogue.*

Man Ray
* 1890 Philadelphia.
† 1976 París.
Pintor y fotógrafo norteamericano del surrealismo y dadaísmo, de gran trascendencia para el desarrollo del arte en las últimas décadas. En el campo de la fotografía realizó labor pionera, técnica y de configuración con sus "rayogramas".
M.R., *Self Portrait,* Boston, 1963.
L. Fritz Gruber, *M.R. Portraits,* Gütersloh, 1963.
Giulio Carlo Argan, "M.R., Rayograph" en *Nadar,* n.° 4, Turín 1970.
Giuliano Martano, *M.R. Clin d'oeil,* Turín, 1971.
Janus, *M.R.,* Munich, 1973.
A.D. Coleman (introducción), *M.R., Photographs: 1920-1934,* Nueva York, 1975.
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *M.R., L'occhio e il suo doppio* (catálogo), Roma, 1975.
Lara Vinca Masini, *M.R.,* Lucerna, 1975.
Roland Penrose, *M.R.,* Londres, 1975.

Regina Relang
* 1906 Stuttgart (Baden-Württemberg).
Fotógrafa alemana que inicialmente trabajó como diseñadora de vestidos y luego estudió en las academias de arte de Stuttgart y Berlín. Entre 1932 y 1939 prosiguió estudios de pintura en París, donde entró en contacto con los fotógrafos que después de la Segunda Guerra Mundial fundaron el grupo "Magnum". Desde 1949 está especializada en fotografías de moda de alta costura y confecciona reportajes sobre moda para diversas revistas, como *Vogue.*

Alber Renger-Patzsch
* 1897 Würzburg (Baviera).
† 1966 Wamel (Westfalia).
Fotógrafo alemán que ya de niño se interesó por esta profesión. Tras la Primera Guerra Mundial estudió Química en Dresde y en 1922 fue colaborador fotográfico de la colección "Die Welt der Pflanze" (El mundo de las plantas), a la que en 1925 siguió su primer libro, *Das Chorgestühl von Cappenberg.* Mantuvo estrechos contactos con literatos como Thomas Mann, Ricarda Huch, Hermann Hesse y Ernst Jünger. En 1928 se dedicó en Essen a la fotografía industrial y arquitectónica y del paisaje de la cuenca del Ruhr. En 1933 fue nombrado profesor de la es-

cuela Folkwang de Essen. Su archivo fotográfico quedó destruido en 1944.
A.R.-P., *Das Chorgestühl von Cappenberg,* 1925.
Johannssen, *Die Halligen,* 1927.
Heise, *Die Welt ist schön,* 1928.
A.R.-P., *Technische Schönheit,* Zürich, 1929.
Heise, Lübeck, 1928; Dresde, 1929.
Burmeister, *Norddeutsche Backsteindome,* 1929.
Vögler, *Eisen und Stahl,* 1930.
Schuhmacher, *Hamburg,* 1930.
A.R.-P., *Sylt, Bild einer Insel, Landschaft als Dokument,* Munich, 1936.
Pinder, *Deutsche Wasserburgen,* 1940.
Schneider, *Paderborn,* 1949.
Henze, *Rund um den Möhnesee,* 1951.
Curtius, *Lob des Rheingaus,* 1953.
Hahn, *Hohenstaufenburgen in Süditalien,* 1961.
Jünger, *Bäume,* 1962.
Haber, *Im Wald,* 1965.
Jünger, *Gestein,* 1966.
Fritz Kempe, *A.R.-P. - Der Fotograf der Dinge,* Essen, 1967.
A.R.-P., *Fotografien 1925-1966. Industrielandschaft - Industriearchitektur - Industrieprodukt* (catálogo), Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1977.

Heinrich Riebesehl
* 1938 Lathen (Ems-Niedersachsen).
Fotógrafo alemán que estudió en la escuela Folkwang de Essen con Otto Steinert. De 1965 a 1968 colaboró en el Institut für Wissenschaftliche Fotografie, y fue reportero gráfico del *Hannoversche Presse.* Alcanzó fama su ciclo fotográfico "Personas en el ascensor" (1969) y organizó numerosas exposiciones sobre la historia de la fotografía.
H.R., *Menschen im Fahrtuhl,* Hannover, 1970.
H.R., *Experiment Strassenkunst,* Hannover, 1970.
H.R., *Photographierte Erinnerung,* Hannover, 1975.

Alexander Rodtschenko
• 1891 Petersburgo.
† 1956 Moscú.
Pintor, grafista y fotógrafo constructivista del vanguardismo ruso. En el campo de la fotografía fue conocido por su técnica de cámara oblicua y sus experimentos con el fotocollage.
A.R., *Pro eto,* Moscú, 1923; reed., Ann Arbor, 1973.
German Karginov, *A.R.,* Budapest, 1975.

Arthur Rothstein
• 1915 Estados Unidos.
Reportero gráfico norteamericano que estudió en la Columbia University de Nueva York. A finales de los años treinta trabajó para la Farm Security Administration, y a partir de 1940 para *Look,* que en 1946 le nombró director técnico del Departamento fotográfico. Después de la Segunda Guerra Mundial desarrolló un procedimiento 3-D que denominó "Xografía". En 1969 fue consejero de la Oficina Norteamericana de Medio Ambiente y en 1971 coeditor de la revista *Parade.*
Photojournalism, 1956.
Steichen/Mayer, *The Bitter Years,* 1962.
A.R., *Creative Colour,* 1963.
Saroyan, *Look at Us,* 1967.
A.R., *Color Photography Now,* 1970.
Stryker/Wood, *In This Proud Land,* 1973.
Doherty, *Sozial-dokumentarische Photographie in den USA,* 1974.

Drahomir J. Růžička
• 1870 Checoslovaquia.
† 1960 Estados Unidos.
Médico checo-norteamericano y destacado fotógrafo amateur. Estudió fotografía con C.H. White y vivió en Estados Unidos.

Erich Salomon
* 1886 Berlín.
† 1944 Campo de concentración de Auschwitz.
Reportero gráfico y jurista alemán. Fue el primer reportero gráfico en aprovechar plenamente la cámara Ermanox y en fotografiar con astucia periodística e inadvertido en las salas de tribunales y del parlamento. Retrató a casi todos los grandes estadistas de su tiempo y utilizó tretas siempre nuevas para poderlos captar inadvertidamente. Trabajó para la editorial Ullstein, para el *New York Times* y *Daily Telegraph.* Es considerado el primer reportero gráfico realmente grande y técnicamente brillante, con una concepción atemporal del documento gráfico.
E.S., *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken,* 1931.
Beaumont Newhall, *The History of Photography,* Nueva York, 1938.
Wilson Hicks, *Word and Pictures,* Nueva York, 1952.
Helmut Gernsheim, *The History of Photography,* Londres, 1955.
Peter Pollack, *The Picture History of Photo-*

graphy, Nueva York, 1958.
E.S., *Porträt einer Epoche,* Frankfurt am Main, 1963.
E.S., *Obevakade ögonblick Unguarded Moments* (catálogo), Estocolmo, 1974.
E.S., *Portrait of an Age,* Nueva York, 1975.
E.S. (catálogo), Düsseldorf, 1976.

August Sander
• 1876 Herdorf (Rheinland-Pfalz).
† 1964 Colonia (Westfalia).
Fotógrafo alemán que ya en 1892 comenzó a fotografiar. Después de trabajos eventuales en una mina y el servicio militar, se hizo fotógrafo profesional. Tras recorrer Alemania, estudió pintura en Dresde y en 1910 se trasladó a Colonia. En los años veinte realizó una serie sobre el tema "Hombres sin máscara" (1927) y publicó *Antlitz der Zeit* (1929). En 1933 los nazis secuestraron sus planchas de impresión y él entonces se limitó a la fotografía paisajista en el Westerwald. Alcanzó fama por sus retratos tipologizadores de representantes de profesiones, que él reunió como obra cultural en cuadros sobre el tema "Hombres del siglo XX".
A.S., *Antlitz der Zeit,* 1934.
A.S., *Künstlerporträts* (carpeta con 12 fotos originales), Munich, s.f.
A.S., *Rheinlandschaften* (carpeta con 12 fotos originales), Munich, s.f.
A.S., *Deutschlandspiegel,* Gütersloh, 1962.
Konfrontatie 2: A.S. - Willem Diepraam (catálogo), Eidhoven, 1974.
Wolfgang Kemp, *A.S. - Rheinlandschaften,* Munich, 1975.
Joachim Heusinger von Waldegg, *Gemalte Fotografie - Rheinlandschaften. Theo Champion, F.M. Janesen und A.S.* (catálogo), Bonn, 1975-1976.
A.S., *Menschen ohne Maske. Photographien: 1906-1952* (con texto biográfico de Gunther Sander), Munich, 1976.

Christian Schad
• 1894 Miesbach (Baviera).
Pintor y grafista alemán. Perteneció al círculo dadaísta de Zürich y, a semejanza de Man Ray, desarrolló con su "Schadografie" la fotografía directa sin cámara –es decir, el fotograma– como medio de configuración artística.
C.S., *Schadografien 1918-1975* (catálogo), Wuppertal, 1975.

Heinz Schubert
* 1925 Berlín.
Actor y fotógrafo alemán que hizo sus primeros trabajos sobre los libros de Brecht. En sus fotografías busca los motivos en los sorprendentes, surreales o grotescos arreglos de las muñecas y demás exposición de artículos en los escaparates que descubre en sus viajes.
H.S. (catálogo), Hamburger Kunstverein, Hamburgo, 1977.

Wilhelm Schürmann
* 1946.
Fotógrafo alemán que estudió Química antes de convertirse en fotógrafo *free lance* para diversos diarios. Hoy es profesor de fotografía en la Volkshochschule de Aquisgrán y organiza numerosas exposiciones sobre fotografía histórica y contemporánea.
Die Fotografie, n.° especial de Kunstforum, Maguncia, 1976.

David Seymour
(llamado Chim).
* 1911 Varsovia.
† 1956 Canal de Suez.
Reportero gráfico de origen polaco cofundador de "Magnum-Photo". Alcanzó fama por sus fotos de "advertencia" de niños abandonados, hambrientos, lisiados, huérfanos, que retrató en los campos de batalla de los grandes escenarios bélicos. Murió mientras realizaba un reportaje sobre la guerra del canal de Suez.
D.S. - Chim, Nueva York, 1974.

Ben Shahn
* 1898 Kaunas (Lituania).
† 1969 Nueva York.
Pintor, litógrafo y fotógrafo aficionado norteamericano. Utilizaba fotografías como muestra para sus pinturas realistas de compromiso social. Trabó amistad con Walker Evans. De 1935 a 1940 formó parte del equipo fotográfico de la Farm Security Administration.
Steichen/Mayer, *The Bitter Years,* 1962.
Stryker/Wood, *In This Proud Land,* 1973.
Margaret R. Wiess, B.S. Photographer An Album from the Thirties, Nueva York, 1973.
Doherty, *Sozial-dokumentarische Photographie in den USA,* 1974.
Davis Pratt, *The Photographic Eye of Ben Shahn,* Londres, 1976.

Aaron Siskind

* 1903.

Fotógrafo norteamericano que se dio a conocer en los años treinta por sus reportajes de crítica social sobre los barrios de Harlem. En los años cuarenta desarrolló un estilo fotográfico de tendencia abstracta, próximo a Minor White. Los objetos dejan paso a una impresión global chocante

A.S., *A.S.*, Horizon Press, 1965.

Edward J. Steichen

* 1879 Luxemburgo.

† 1973 West Redding (Connecticut).

Fotógrafo norteamericano cuya familia emigró en 1881 a Estados Unidos. Tras un aprendizaje de litografía y esbozos de carteles con ayuda de fotografías, en 1900 fue a Nueva York con Alfred Stieglitz. En un viaje a Europa entró en contacto con Rodin. En 1902 es miembro de la Secesión Fotográfica. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió en el servicio fotográfico del ejército. En 1905 inauguró la Galería "291" de Nueva York en unión de Stieglitz. Durante los años veinte y treinta hizo fotografías publicitarias y sobre moda para *Vogue* y *Vanity Fair*. Desde 1946 es director de la sección fotográfica en el Museum of Modern Art y responsables de numerosas exposiciones. En 1952-1955 preparó la famosa exposición "The Family of Man".

Camera Work, n.º 2, 1902.

Sandberg, *S., the Photographer*, Nueva York, 1929.

E.S., *The First Picture Book*, 1930.

E.S., *US Navy War Photographs*, 1946.

E.S., *A Life in Photography*, Garden City (Nueva York), 1963.

E.S., Millerton, 1976.

Otto Steinert

• 1915.

† 1978.

Fotógrafo y pedagogo alemán que alcanzó renombre por su sistematización de la estilística fotográfica y por su teoría de la "fotografía subjetiva". Es catedrático en la escuela Folkwang de Essen.

O.S., *Subjetktive Fotografie*, Bonn, 1952.

O.S., *Subjektive Fotografie 2*, Munich, 1955.

O.S. - Initiator einer fotografischen Bewegung (catálogo), Essen, 1976.

Alfred Stieglitz

• 1864 Hoboken.

† 1946 Nueva York.

Ingeniero, pintor y fotógrafo norteamericano que estudió en Berlín. En 1902 fundó la Secesión Fotográfica y la revista *Camera Work*, después de haber editado ya otras revistas fotográficas. En 1905 inauguró la galería fotográfica "291" donde también se mostraba arte de vanguardia y que alcanzó gran fama. Organizó exposiciones fotográficas internacionales. En 1928 el Museum of Fine Arts de Boston adquirió sus fotografías. Fue un gran defensor de la fotografía no falsificada. Alcanzaron fama sus fotos de Nueva York en invierno, así como las series de retratos de su esposa, la pintora Georgia O'Keefe.

America and A.S., Nueva York, 1934.

Doris Bry, *A.S. - Photographer*, Boston, 1965.

Dorothy Norman, *A.S. - An American Seer*, Nueva York, 1973.

Michael Hiley, *A.S.*, Millerton, 1976.

Paul Strand

* 1890 Nueva York.

† 1976 París.

Fotógrafo norteamericano que estudió con Lewis W. Hine en la Ethical Culture High School. Su amistad con Stieglitz le llevó a la Secesión Fotográfica y a la Galería "291". En 1915 creó las primeras fotografías no figurativas y en 1921 su primera película vanguardista, *Manhattan*, con Charles Sheeler. En 1933 fue nombrado director del Departamento de fotografía y cinematografía en el Ministerio de Educación de México. En 1935 conoció a Eisenstein en Moscú. Luego realizó numerosos viajes y publicaciones. En 1950 se trasladó a Francia, donde confeccionó libros fotográficos sobre Francia, Italia, Egipto, Rumania, Marruecos y Ghana.

Monographie P.S.: 1915-1968, 2 vols., Nueva York, 1971.

Jonathan Green, *Camera Work, A Critical Anthology*, Nueva York, 1973.

Beaton/Buckland, *The Magic image*, Boston y Toronto, 1975.

P.S., *Ghana An African Portrait*, Millerton, 1976.

Calvin Tomkins, *P.S. - Sixty Years of Photography*, Millerton, 1976.

P.S., *The Mexican Portfolio*, Nueva York, s.f. (reimpresión de la ed. original de 1940).

Liselotte Strelow

• 1908 Pomerania.

Fotógrafa alemana que inició su aprendizaje

después de realizar estudios agronómicos. En los años treinta trabajó para Kodak, hasta que en 1938 abrió un estudio propio en Berlín y después de la guerra en Detmold. Desde 1950 pasa a ser *free-lance*, alcanzando renombre por sus retratos de famosas personalidades de la cultura y el arte en la República Federal de Alemania de los años cincuenta y sesenta. Tiene publicaciones sobre la imagen del hombre. Reside en Hamburgo.
L.S., *Das manipulierte Menschenbildnis*, Düsseldorf, 1961.

Josef Sudek
* 1896 Kolin (Elba).
† 1976 Praga.
Fotógrafo checo que comenzó a fotografiar en 1911. En 1919 se afilió al club amateur de Praga y en 1922 estudió en la Escuela Nacional de Diseño de Praga. En 1924 fundó la Sociedad Fotográfica checa con Jaromir Funke. De 1928 data su primera publicación, con fotos de la catedral de San Vito de Praga.
Camera, n.º 3, 1966; n.º 4, 1967.
Fotoprisma, n.º 4, 1970.
Foto-Magazin, n.º 10, 1971.
J.S. (catálogo), Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aquisgrán, 1976.

Jean-Pierre Sudre
* 1921.
Fotógrafo francés que a principios de los años cuarenta estudió en la École Nationale de Cinématographie de París. A partir de 1952 realiza exposiciones en todo el mundo.

Karin Székessy-Wunderlich
* 1939 Essen (Westfalia).
Fotógrafa alemana que alcanzó renombre por sus fotografías manieristas de desnudos y moda. Sus fotos de poses con muchachas delgadas en valiosos ropajes sirven al pintor Paul Wunderlich como muestra para sus cuadros erótico-fantásticos.

Karel Teige
Crítico y publicista checo que, estimulado por Rodtschenko, en los años veinte realizó algunos fotomontajes de carácter poético.

Umbo
(seudónimo de Otto Umbehr).
* 1902.
Reportero gráfico alemán que entre 1921 y 1923 estudió en la Bauhaus de Weimar. En los años veinte cofunda el "Deutscher Photodients", siendo uno de los más destacados reporteros gráficos internacionales. Desde 1965 es profesor en la Werkkunstschule de Hannover.
Tim N. Gidal, *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus*, Lucerna y Frankfurt am Main, 1972.

Hans Watzek
* 1848.
† 1903.
Fotógrafo austriaco que estudió en las Academias de Arte de Leipzig y Munich. Se dedica a la fotografía desde 1890 y en 1891 ingresó en el Camera-Club de Viena. Con Kühn y Henneberg y desarrolló el foto-aguatinta de color, que le hizo famoso.
Alfred Buschbeck, "Das Trifolium des Wiener Camera-Clubs: H.W./Hugo Henneberg/Heinrich Kühn", en *Die Kunst in der Photographie*, Berlín, 1898.

Wolfgang Weber
* 1902 Leipzig.
Reportero gráfico alemán que estudió Etnografía y ciencia musical. Inició sus trabajos fotográficos con una documentación sobre la situación cultural del África negra en el marco de estudios fonéticos. Siguieron trabajos texto/imagen para el *Berliner Illustrierte* y *Münchner Illustrierte Presse*. Durante la guerra confeccionó reportajes gráficos en territorio neutral y para todos los bandos en lucha. Después de la guerra fue reportero-jefe de la *Neue Illustrierte*, para la cual informaba desde todos los puntos álgidos del mundo. Desde 1955 se dedica a los reportajes sobre el Tercer Mundo y confecciona reportajes de viajes para la televisión.
W.W., *Hotel Affenbrotbaum*.
W.W., *Abenteuer einer Kamera*.
W.W., *Barcelona - Weltstadt im Werden*.
W.W., *Abenteuer meines Lebens*.
W.W., *Auf Abwegen um die Welt*.
Tim N. Gidal, *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus*, Lucerna y Frankfurt am Main, 1972.

Weegee
(seudónimo de Arthur Fellig).
* 1899 Zloczew.
† 1968 Nueva York.

Fotógrafo norteamericano de origen polaco. Comenzó como fotógrafo ambulante por las calles neoyorquinas, y entre 1931 y 1935 trabajó para la policía como reportero de accidentes, delitos, etc. En 1945 publicó su primer libro, *Naked City*. A partir de 1947 trabajó para *Life, Vogue, Look* y *Harper's Bazaar*. Desde 1950 realiza foto-caricaturas y retratos de famosas personalidades. Desde 1968 está estrechamente vinculado al escenario cinematográfico de Hollywood.

Ald, *W's Creative Camera,* 1959.

W., *Naked City,* Nueva York, 1975.

W. by W., an Autobiography, Nueva York, 1975.

W./Mel Harris, *Naked Hollywood,* Nueva York, 1975.

W., *W.'s People,* Nueva York, 1976.

Edward Weston

* 1887 California.

† 1958 California.

Fotógrafo norteamericano que a la edad de 16 años ya hizo fotografías familiares con una cámara de postales. En 1911 inauguró un estudio de retratos en California, especializándose en retratos de niños. El arte abstracto despertó en él unas reacciones creadoras propias. Experimentó con abstracciones y fotografías próximas. En 1923 viajó a México, donde tuvo un pequeño estudio de retratos, y en 1927 regresó a Estados Unidos. En 1932 fundó el grupo "f. 64" con Ansel Adams, Willard van Dyke y otros. En 1937 fue el primer fotógrafo en obtener una beca de la Fundación Guggenheim.

Merle Armitage (ed.), *The Art of E.W.,* Nueva York, 1940.

E.W., *California and the West,* Nueva York, 1940.

Nancy Newhall, *The Daybooks of E.W.,* 2 vols. (vol. 1: México; vol. 2: California), Millerton, 1973.

Nancy Newhall, *E.W. The Flame of Recognition. His Photographs Accompanied by Excerpts from the Daybooks and Letters,* Millerton, 1975.

Ben Maddow, *E.W., Fifty Years,* Nueva York, 1975.

Walt Whitman, *E.W., Leaves of Grass,* Londres, 1976.

Clarence H. White

* 1871 Ohio.

† 1925 México.

Fotógrafo aficionado norteamericano que fue uno de los cofundadores de la Secesión Fotográfica. Desde 1907 es catedrático en la Columbia University de Nueva York. Temporalmente dirigió una escuela de verano de Fotografía en Maine. A partir de 1909 colaboró con Stieglitz. Su estilo está marcado por ilustraciones de novelas en forma de cuadros.

Minor White

* 1908.

Reportero gráfico norteamericano. Sus obras tienen el carácter de poemas visuales poéticos, con fuertes paralelismos con el estilo fotográfico de Ansel Adams o Edward Weston. La poetización de la fotografía se manifiesta también en los títulos de sus obras, así como en los versos que acompañan algunas de sus fotos.

M.W., *Mirrors, Messages and Manifestations,* Aperture, 1969.

Rolf Winquist

* 1910 Göteborg.

Hacia 1935 recorrió durante varios años los mares en calidad de fotógrafo de a bordo. También ha cultivado la fotografía industrial y de moda, siendo admirado por la joven generación de la fotografía sueca.

Créditos fotográficos

Lám. color 1. Hans Watzek, *Copa de vino con manzana,* 1896 (foto-aguatinta, tricromía). Foto: Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlín.

Láms. color 2 a 4. Heinz Hajek-Halke, Peter Cornelius y Erwin Fieger, según muestras del Museo Fotográfico del Stadtmuseum, Munich.

Apéndice 2: La fotografía en el Estado español (1900-1978)

Josep Maria Casademont

La fotografía es, esencialmente, y a pesar de sus vastísimos campos de aplicación, desde la muestra de exposición "artística" hasta los microcircuitos impresos, un medio de comunicación por la imagen, con la peculiaridad distintiva, respecto a cualquier otro de estos medios, que la reproducción de la percepción visual tiene lugar automáticamente, a través de un sistema óptico en un todo similar al órgano visual humano, sin ninguna intervención intermedia del sistema nervioso, del cerebro ni del trazo de la mano.

La perfección artesana y tecnológica son un supuesto ineludible y tan irrelevante, de cara al rango estético e intelectual del mensaje acabado, como podría serlo la caligrafía para un literato de calidad reconocida.

De ahí que para la historia de la fotografía de cualquier país sea inútil querer basarla en sus individualidades creativas –como en cualquiera de las artes mayores–, si aquellas no pueden moverse en un contexto cultural e industrial –de nivel de civilización, en suma– que les permita rebasar no sólo los límites nacionales, sino los de la simple expresión personal.

Suele decir el fotógrafo catalán Oriol Maspons que la fotografía es, fundamentalmente, problema de inteligencia. Tal vez pudiera añadirse que lo es también de contexto cultural y hasta de peso político internacional del país de que se trate.

Esto es lo que explica que España, país de un promedio elevado de artistas dotados para las artes iconográficas, no cuente apenas en el concierto mundial de la fotografía. No es que nuestros fotógrafos carezcan del que podría llamarse "sentido de la imagen"; de lo que sí carecen es de las adecuadas cajas publicitarias de resonancias como Nueva York o París, y –más simplemente– del adecuado contexto de nivel de civilización.

Desde principios de siglo hasta la Primera Guerra Mundial

Al principio de la primera década del siglo se concreta en Madrid la existencia de la actual decana de las sociedades fotográficas españolas: la Real Sociedad Fotográfica. Son fundadores o animadores de sus primeros años: OCHARÁN, CÁNOVAS (un primer ministro de la Monarquía) y SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL (un premio Nobel de Medicina). Al igual que años antes había hecho el famosísimo doctor JAUME FERRAN en Barcelona, escribiendo sobre las experiencias de Monckhoven, Ramón y Cajal publica *La fotografía de los colores, fundamentos científicos y reglas prácticas* (1912) y más adelante: *Una modificación al procedimiento fotoquímico de la fécula, de Lumière, Reglas prácticas sobre la fotografía interferencial de Lippman* y *Notas microfotográficas.*

Este era el tono y la altura de la fotografía amateur e independiente.

En cuanto a la fotografía profesional, sus muestras se encuentran en los talleres de retrato: ESPLUGAS, de Barcelona, pero que también debió trabajar en Madrid, en tanto que era "Fotógrafo de la Real Casa" y Caballero de la Orden de Isabel la Católica. Caso parecido al taller del llamado NAPOLEÓN que, teniendo su sede en Barcelona, poseía sucursal en Madrid, en la calle del Príncipe n.º 14.

Otros retratistas importantes de esta preguerra fueron PAU AUDOUARD, de Barcelona –muerto en 1920–, y el valenciano VICENT GÓMEZ, a quien el Gobierno adquirió, en 1913, un retrato de la cupletista Tórtola Valencia –presentado a la Exposición de Artes Decorativas de aquel año– por el precio de 3.500 pesetas.

Dos años antes de finalizar el siglo había sido creada en Murcia la primera industria de material sensible fotográfico de

que se tenga noticia: Manufactura de Papeles Fotográficos. En 1916 se funda en Barcelona otra Manufactura de Papeles fotográficos, importante en tanto que, bajo otras denominaciones y varias vicisitudes, continúa en nuestros días.

La inmediata posguerra y los años veinte

En el orden estético, la primera posguerra trajo consigo el fin de la fotografía pictórica y las técnicas pigmentarias en el mundo. En España esto no ocurrió hasta la siguiente posguerra, o sea en los años cuarenta.

Hacia 1918 uno de los más importantes talleres de retrato es el de RAFAEL AREÑAS, de Barcelona, a quien encontramos como expositor de la Exposició d'Art organizada, en este año, por el Foment de les Arts Decoratives.

En este mismo año Kodak inicia la publicación en castellano de la revista *El fotógrafo profesional,* que perdura hasta 1932.

También en 1918 se funda en Barcelona la Unió fotogràfica de Barcelona, que en 1920 inicia la publicación de la revista *Lux,* de la que es editor JOSEP NORIA VALADRÓN y director técnico Rafael Areñas. Esta no es, sin embargo, la primera entidad de este tipo fundada en Catalunya, existiendo precedentes en el anterior siglo.

Con ocasión de la Primera Guerra Mundial se afinca en Barcelona un fotógrafo austríaco: ZERKOWITZ. Se especializa en la edición de postales y contribuye poderosamente al auge de esta rama fotográfica en la que también actuá RAFAEL GARRIGA, fundador, en 1922, de Fotoquímica Garriga, fabricante de los papeles del mismo nombre hasta su absorción por Agfa en los años cincuenta.

Criterium es el título de una de las más importantes revistas especializadas de los años veinte. En ella se reafirma AREÑAS como uno de los fotógrafos más importantes de esta época y se confirma también la gran figura del sabadellense VILATOBA, quien después de trabajar en París y en Alemania expone en Madrid en 1920, algunas de sus fotografías –según el cronista de *La esfera*– medían más de dos metros. También en *Criterium* se encuentran las primeras muestras del gran pigmentarista JOAQUIM PLA-JANINI, fallecido en 1970, así como fotografías del valenciano NOVELLA –expositor, por estos años, en Valencia y Madrid– y del catalán RENOM, que expuso en San Sebastián.

En 1921 la Real Sociedad Fotográfica de Madrid organiza su I Salón Internacional.

En 1922 se celebra en el Centre de Lectures de Reus una exposición nacional con fotografías de Madrid, Zaragoza, Reus (Tarragona), Irún (Guipúzcoa), y Valencia.

En Barcelona trabaja, por muy poco tiempo, la fábrica Papeles Fotográficos Llimona.

En Madrid, en 1923, se funda la Sociedad Industrial de Placas Fotográficas, si bien cierra al poco tiempo.

Por esta época parece tener lugar la absorción de las antiguas Manufacturas de Papeles Fotográficos de 1916 por el mismo grupo que, con los años, desembocaría en Negra y Tort en 1941 y Negra Industrial en 1954.

En 1923, el 15 de junio, SALVADOR LLUCH, JOSEP DEMESTRES y otros fundan, en Barcelona, la Agrupación Fotográfica de Cataluña, que en la actualidad es la que tiene mayor número de socios de la especialidad en España y probablemente en la Europa continental. BAÑOS realiza fotográficamente el cartel para una exposición organizada por esta entidad en Poblet en este mismo año. Este fotógrafo, junto con JOSEP GASPAR, es uno de los primeros en trabajar también en cinematogafía.

El 1924 es publicado por la *Revista Fotográfica* el primer *Anuario de la*

Fotografía Española, figurando como editor Editorial Pal·las, S.A.

En este mismo año la revista no especializada en fotografía *D'Aci d'allà* empieza a ocuparse de este medio en un sentido estético y no sólo técnico. RAMON BATLLES –la más importante figura del color en España de todos los tiempos y una gran personalidad internacional del retrato– se da a conocer como uno de los ganadores del concurso "La Dama Catalana" convocado por dicha revista en 1924. Batlles sigue en activo hasta finales de los años sesenta.

El concurso "Jardines de España", convocado por el diario *La Veu de Catalunya* es ganado, en 1925, por JOSEP SALA. Con este autor España entra en el movimiento de la primera vanguardia europea. Miembro muy activo del Foment de les Arts Decoratives, aparte de su actividad creativa (primeras fotografías para publicidad en las páginas de *D'aci d'allà*) interviene en 1925 en la organización del "I Saló Nacional de Fotografía" (cuyo primer premio es para el madrileño ANDRADE) y actúa constantemente en una gran labor de proselitismo.

AMADEO es un importante taller de retrato por estos años.

En 1925 la Sociedad Fotográfica de Zaragoza organiza su "I Salón Internacional" y en 1929 la Agrupación Fotográfica de Cataluña el suyo.

Los años treinta

En la década de los años treinta, España liquida la monarquía de los Borbones e instaura su Segunda República; sufre su Guerra Civil y luego las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, y cierra la década con el inicio de la larga dictadura del general Franco.

En 1932 exponen en los salones de la Agrupación Fotográfica de Cataluña los ingleses ALEX KEIGHLEY y MARCUS ADAMS.

En 1933, en junio, empieza a publicarse la más importante revista fotográfica que ha existido en España. Se titula *Art de la Llum* y es editada en Barcelona, en catalán, por ANDREU MIR ESCUDÉ. Dura hasta su número 22, de marzo de 1935.

La revista recoge no sólo la mejor fotografía del momento –sobre todo, catalana–, sino también inquietudes renovadoras de carácter no únicamente estético, sino también sociológico y económico. Importantísimo, en este sentido y de un gran valor coyuntural, el artículo de PERE CATALÀ "PIC" aparecido en el n.º 2, de julio de 1933, en favor de la fotografía aplicada a la publicidad y en contra de la fotografía pictórica.

A principios de 1934 aparece la revista *24 x 36* para los practicantes del llamado "paso universal". Estos constituyen una especie de "vanguardia técnica" y entre ellos destacan: ANTONIO OLLÉ PINELL, FOLGUERA –directivo de la revista–, VELETA, FULLAONDO, TEY, SAGARRA y, sobre todo, CANALS y ANTONIO CAMPAÑÁ BARDRANAS, practicante éste de una técnica poco frecuente: el uso del paso universal como base de procedimientos positivos pigmentarios.

En febrero de 1934 expone en Barcelona, en el Círculo Ecuestre, el especialista alemán en formato Leica, PAUL WOLFF.

Es probable que también sea esta época la más rica en realizaciones del gran pictorialista madrileño JOSE ORTIZ ECHAGÜE. Ingeniero aeronáutico, después director de SEAT y hombre de vasta cultura, la más amplia difusión de su magna obra editorial, de resonancia internacional, *España, tipos y trajes,* no tuvo lugar sin embargo hasta la posguerra civil.

También es ésta la época de los grandes pigmentaristas catalanes: CLAUDI CARBONELL –durante muchos

años presidente de la Federación Española de Arte Fotográfico, hoy desaparecida–, y CASALS ARIET, *éste experimentador en tricomías* en bromóleo transportado y que todavía está en activo, a pesar de las dificultades actuales de suministros de materiales para estas técnicas.

Los años de la Guerra Civil son de penuria en cuanto a materiales y de auténtica hibernación en cuanto a la actividad de los aficionados. Grandes reporteros de renombre mundial actuaron en la contienda –entre ellos, ROBERT CAPA– y, en la *retaguardia, destaca la labor de* PERE CATALÀ "PIC", en la realización de grafismos propagandísticos para el bando republicano.

La posguerra civil y la segunda vanguardia

En 1940 se funda en Llodio, en el País Vasco, Productos Fotográficos Valca, que sigue fabricando en la actualidad con excelente reputación.

En 1941, actividades datables en 1916 renacen en la firma catalana Negra y Tort. La culminación de esta empresa tiene lugar con la construcción, en Breda (Girona), de un complejo para la fabricación autónoma de papel soporte en 1951, con lo que España se independiza del extranjero, por vez primera en su historia, en este importantísimo renglón.

De 1940 a 1947 se publica en Madrid la revista *Sombras,* relevada, en 1952, por *Arte Fotográfico,* que todavía perdura.

ANTONIO CAMPAÑÁ publica, en 1946, *Orientaciones fotográficas,* paralelamente a OLLÉ PINELL, autor asimismo de diversas monografías y de una Enciclopedia. CAMPAÑÁ realiza también, con el mismo título, un breve *spot* radiofónico semanal.

Leiquistas muy destacados: ANTONIO PALAU CLAVERAS, especialista en retrato femenino, y CARLOS ROCA CASANOVAS, que montó, después de una etapa de aficionado, un importante laboratorio profesional para color.

En Igualada (Barcelona) destaca un aficionado, JOAN DOMINGO BISBAL (Jondobis); en Manresa, FRANCESC BORRÀS SIMÓ, y en Barcelona, PAU BARCELÓ FAIX –excelente pigmentarista que pasó después al reportaje gráfico– y la figura cordial y singularísima de FRANCESC DE PAULA PONTI, especialista en una insólita temática: los fastos litúrgicos católicos; también MANUEL CLOSA BOSSER, directivo en varias ocasiones de la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

Estos años, entre los últimos de la década de los cuarenta y los primeros de la cincuenta, ven la afirmación definitiva de un gran profesional del retrato y la publicidad ya mencionado: RAMÓN BATLLES, asociado durante algunos años con otro buen retratista, J. COMPTE.

En 1948 surge la figura de RAMON DIMAS, excelente reportero deportivo, muerto prematuramente y autor también de buenos reportajes de temas generales. En su memoria, el semanario barcelonés *Destino* crea el premio de reportaje de su nombre.

Lo que bien puede llamarse "segunda o nueva vanguardia" surge a principios de los cincuenta y dura algo más allá de finales de esta década. Se trata de un movimiento amplio (Barcelona, Almería, Madrid) en cuya eclosión coinciden diversos hechos relevantes, incluso extranjeros, como la exposición del grup "Les 30 x 40" de París en los salones de la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

Inicia el movimiento en Catalunya, FRANCESC CATALÀ-ROCA –hijo de PERE CATALÁ "PIC"–, con portadas en la revista *Revista,* en 1952 y 1953; con libros: *Barcelona, Cuenca, Los Toros;* con exposiciones en la Sala Caralt de Barcelona, en 1953; en la Sala Nebli de Madrid, en 1959, y a finales de los sesenta, de nuevo en Barce-

lona, en el Colegio oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

En 1953, por iniciativa de LUIS NAVARRO, la Agrupación Fotográfica de Cataluña convoca el "Concurso de Fotografía Moderna", que gana MARCEL GIRÓ MARÇAL, que después ejercería profesionalmente durante algunos años en Brasil. A partir de 1954 el premio lleva el nombre de su fundador y representa –junto con el Egara de Terrassa, el Actual de Madrid y unos pocos más– la vanguardia en el seno de la fotografía de competición.

En mayo de 1955 expone en Galerías Layetanas de Barcelona, LEÓPOLDO POMÉS, que con el transcurso de los años se convertiría en realizador publicitario para televisión. Pomés es, con el amateur FRANCESC GOMIS –autor de las series de color tituladas "Fotoscops"–, el fotógrafo con más marcados ribetes de intelectualismo snob. La virtualidad posible de esta actitud es tan importante como su obra objetiva.

En 1958 tiene lugar en la Agrupación Fotográfica de Cataluña la muestra "Terre-Miserachs-Masats", que reinciden, el siguiente año, en la Sala Aixela de Barcelona. Esto significa el paso al profesionalismo de XAVIER MISERACHS (premio "Luis Navarro" en 1954; libros: *Barcelona blanc i negre,* para Aymà Editora, S.A., 1964; y para Editorial Kayrós, *Costa Brava Show,* en 1966) y de RAMÓN MASATS, éste con diversos libros para Editorial Lumen, empresa que ostenta, a lo largo de estos años, la primacía en este campo con su colección "Palabra e Imagen" *(Neutral Corner; Viejas Historias de Castilla la Vieja,* etc.*).* Masats se pasa luego al cine y la televisión, siendo premiado en San Sebastián, en 1965, por el corto *El que enseña,* sobre los problemas de un maestro rural.

La susodicha muestra sirve de acicate a otras dos: la de GALÍ-CUBARÓ-ONTAÑÓN, en 1958 (de la que sólo Ontañón sobrevive fotográficamente en el campo del reportaje internacional), y en 1960 la de COLOM-RIERA TUBAU-GARCÍA PEDRET, de la que surge la fabulosa figura de JOAN COLOM –el mejor reportero gráfico de todos los tiempos en España–, autor, con texto de Camilo José Cela, del libro de Editorial Lumen, *Izas, Rabizas y colipoterras,* cuya fama daría la vuelta al mundo constituyendo el afianzamiento comercial de la colección "Palabra e Imagen.

En 1958 tienen lugar, en el Foment de les Arts Decoratives de Barcelona, unas importantísimas "Conversaciones sobre Fotografía y Artes Plásticas", animadas por RAMON BARGUÈS, buen especialista en desnudo de estudio, muerto prematuramente.

También por estos años la Agrupación Fotográfica Almeriense funda la revista *Afal,* que edita, en 1958, un interesante *Anuario de la fotografía española,* el cual sirve de crisol a diversos grupos avanzados de toda la Península que, con los años, se extienden y diversifican.

De regreso de París, donde vive durante algún tiempo por motivos extrafotográficos, ORIOL MASPONS se establece profesionalmente en Barcelona junto con el santanderino JULIO UBIÑA. La labor de proselitismo y vinculación de la fotografía española con las corrientes más avanzadas de todo el mundo realizada por Maspons en estos años es literalmente fabulosa. Escribe, discute y sobre todo realiza excelentes reportajes y series de fotografía femenina, en la que se convierte en un maestro. En 1958, con motivo de la II Reunión de Sociedades Fotográficas Catalanas que tienen lugar en Gavà (Barcelona) (estas reuniones significaban, en cierto modo, una reacción contra la vanguardia), Maspons es expulsado de la Agrupación Fotográfica de Cataluña...

En Madrid, entre tanto, se forma el grupo "La Palangana" fundamentalmente con el vasco FRANCISCO GÓMEZ, el valenciano GABRIEL CUALLADÓ –tal vez uno de los fotógrafos más puros de toda la fotografía española– y el castellano LEO-

NARDO CANTERO. Aglutina este grupo –y también, desde su presidencia, durante muchos años, la Real Sociedad Fotográfica de Madrid–, el lúcido comentarista y excelente fotógrafo GERARDO VIELBA.

En Madrid, también, JUAN DOLCET representa el equilibrio técnico abierto a las mejores inquietudes.

Algo más tarde entra en la palestra FERNANDO GORDILLO, ganador de una de las mejores convocatorias del "Egara" (1968) con el sobrecogedor reportaje *Polio;* autor de varios importantes trabajos sobre su Castilla natal, y creador y director, durante un período lamentablemente breve, de una insólita revista: *Cuadernos de Fotografía.*

En Barcelona se descubre el francotirador leridano, TON SIRERA, con una memorable muestra en la Sala Aixelà.

Los años sesenta

Fotográficamente los años sesenta comienzan en 1965 con la revisión crítica, por parte de los mismos miembros de la segunda vanguardia, del famosísimo trofeo "Luis Navarro". Esta revisión indica el agotamiento de este movimiento al ponerse en cuestión su más destacada palestra.

En 1963 se funda en Barcelona la revista *Imagen y Sonido,* que muere en 1975.

En el mundo de la competición, FRANCISCO BERENGUER y ANTONIO GÁLVEZ descubren la fotografía valenciana en el premio "Naranja de Oro" de la villa castellonense de Burriana. Gálvez marcha a París para no regresar y en donde realiza un importante libro sobre Luis Buñuel. De aquel centro de Burriana surge la figura singularísima de JOSE LUIS GARCÍA FERRADA, autor de los famosos "albums" –insólita fórmula de comunicación iconográfica–, del libro *Pagarse los novillos* y de infinidad de interesantísimos reportajes en revistas de la especialidad, asímismo ha ganado destacados premios; el último, el "Egara" de 1977.

También del País Valenciano destacan en esta época: BOSCH GRAU, de Burriana; FRANCISCO BREVA, de Castelló de la Plana –autor de pocas pero muy significativas imágenes–, y de Valencia capital: ALFREDO SANCHÍS SOLER; FRANCISCO SOLER MONTALAR y FRANCISCO JARQUE, fotógrafo de los cenáculos más intelectuales y politizados de la ciudad.

LLUÍS SOLÉ GUILLAUME es, desde hace años, uno de los expertos más destacados en los procesos de color. Lleva a cabo en la Sala Aixelà, colaborando con AGFA, una importante exposición de fotografía de montaña.

En 1967, ANDREU BASTÉ, ex oficial de relatoría de la Audiencia de Barcelona, publica para Aymà Editora, S.A., el importante volumen: *Montserrat, terra i homes.*

En Madrid empieza a situarse profesionalmente el vasco ALBERTO SCHOMER –presente ya en el *Anuario AFAL* de 1958– y que realizaría en la siguiente década sus conocidos retratos políticos, expuestos en 1975 en la feria monográfica SONIMAG en Barcelona.

EUGENIO FORCANO culmina una abnegada labor profesional con el libro *Guía de Barcelona* para Ediciones Destino, S.A.

En 1967, ALVARO ESQUERDO gana el Premio Nacional de Bellas Artes. Premios de aficionados que se afirman en este período: el "Abeja de Plata", de Guadalajara y el "Alto Duero", de Soria.

El primer ciclo del premio comercial "Minolta" es ganado por PEDRO MARTÍNEZ CARRIÓN, único aficionado en España –al margen naturalmente del profesionalísimo equipo de FÉLIX RODRÍGUEZ DE LA FUENTE– que practica una difícil especialidad: la fotografía de animales.

Algún nombre nuevo como el

de CESAR MALET anuncia una nueva promoción profesional que ya no es la surgida de la segunda vanguardia. El "Egara" es ganado por tres veces casi consecutivas por un sensible retratista: IGNACIO MARROYO.

TONY KEELER es un norteamericano afincado en Sitges (Barcelona), excelente retratista y autor de un importante libro: *Ibiza.*

En 1968 expone por primera vez en Barcelona el menorquín TONI VIDAL. Profesional en Barcelona, realiza excelentes trabajos; el más importante: *Artistes catalans contemporanis,* todavía inédito.

En 1969, el Gobierno español, con mejores deseos que acierto, trata por vez primera de regular seriamente la profesión fotográfica con la instauración del llamado "carnet de empresa responsable".

La década actual

Con el inicio de los años setenta empiezan a sentirse en España las ondas del gran cambio mundial desde la fotografía testimonial –característica de la segunda posguerra– hasta la fotografía creativa, irrealista, onírica, o como quiera llamársela, en la que se está en la actualidad.

En la fotografía de competición, tal vez, el primer signo definido sean los premios "Luis Navarro" y el "Egara" de 1971, ganados ambos por ENRIC JORNET VILA, con colecciones de neto carácter expresionista. Precedente inmediato, aunque todavía no bien definido, el premio "Negtor" de 1970, ganado por JOSEP MARIA ROSET.

A partir de aquí la corriente es seguida por toda la fotografía de competición, destacando RAMON VILALTA SENSADA, tal vez por el prestigio que representan sus siete premios "Ciudad de Barcelona".

Algunos profesionales, como COLITA, e independientes, como LLUÍS ALGUÉ, permanecen fieles a la corriente testimonial, éste presenta en 1972, en la Sala Aixelà, un interesante trabajo documental-reportaje: *London-Flash.* A mediados de 1973 gana, destacado, la correspondiente convocatoria parcial del "Minolta" con una pequeña joya de reportaje íntimo: una exquisita ceremonia de boda en Inglaterra.

En plena arrancada creativa, a finales de 1971, COLITA presenta en la Sala Aixelà una colección sensacional de carácter testimonial-humor: *La Gauche qui rit,* y en abril de 1972, bajo el título de *El retrato en el reportaje,* publica un resumen de retratos de personajes conocidos de la cultura catalana, tan digno de posterior publicación y glosa como el ya citado y, en cierto modo, paralelo trabajo de TONI VIDAL.

En Madrid, entre tanto, se incuba una novísima promoción tanto más importante por actitud que por sus obras: ELÍAS DOLCET, PÉREZ MÍNGUEZ, RUEDA, que con el tiempo desemboca en la revista *Nueva Lente.*

TONI CATANY –otro balear en Barcelona– permanece fiel, sin tener que hacer ningún esfuerzo para ello, a la fotografía testimonial. Innumerables trabajos industriales, discos, modas y reportajes de viajes, y –en París– un libro sobre el Ballet de Maurice Bejar.

Los hermanos JAUME y JORDI BLASSI no se sabe bien hasta dónde son fotógrafo y desde dónde grafistas, diseñadores y expertos en Artes Gráficas. Constituyen el desideratum del fotógrafo humanista, de una pureza sólo equiparable a la del valenciano GABRIEL CUALLADÓ.

MANUEL ESCLUSA es de Vic (Barcelona) y representa, en Barcelona, una de las más sinceras incursiones al mundo onírico y surreal. Con JOAN FONTCUBERTA, el navarro CHAMORRO y MANUEL UBEDA, interviene activamente en las Jornadas Fotográficas de Arlès (Occitània) y de Cadaqués (Girona), en contacto –en aquellas– con grandes maestros internacionales, como ANSEL ADAMS.

En 1973 muere en su Terrassa (Barcelona) natal GABRIEL QUEROL i ANGLADA; junto con JOSEP MARIA ALBERÓ, desde el premio "Egara", es uno de los hombres que más ha hecho por la fotografía y el cinema independiente catalanes. En el haber de ALBERÓ es preciso anotar –junto a su obra fotográfica de gran pureza– también una incansable labor de contactos internacionales, sobre todo con Italia (Caballi, Renzo Tortetti, Mario Giacomelli, etc.).

Al principio de esta década es preciso reseñar el nacimiento de la revista *Flash Foto* y de los anuarios *Spafoto* y *Cotecflash.* También el auge y afirmación de un gran certamen internacional: el "Fotosport" de Reus (Tarragona) y en otro orden, el esfuerzo de Ediciones Omega, S.A. y Ediciones Daimon-Manuel Tamayo en publicar traducciones de numerosos libros de técnica y teoría fotográfica, en su mayor parte útiles y estimables.

MORGAN muere prematuramente en 1974 dejando una obra equilibrada, paralela, en cierto modo, a la de los hermanos BLASSI, y deja un discípulo: el inteligente JOAN BIOSCA.

FRANCISCO JOSÉ ELVIRA desea conseguir lo imposible: el reportaje internacional. Contra todos los pronósticos –y al igual que ONTAÑÓN y en su momento UBIÑA–, lo consigue finalmente.

El "Negtor" no es sólo el más importante y veterano premio comercial, sino un descubridor de talentos, ganen o no ganen el primer premio. En los años setenta los dos descubrimientos más importantes son: GONZALO VINAGRE, de Lleida; y JOSÉ MIGUEL ORIOLA, de Madrid. El primero, autor de factura tradicional, de una suntuosa plasticidad, sobre todo en el desnudo femenino; y el segundo, un auténtico creador de imágenes en las que traduce, con una técnica impecable, figuraciones oníricas del más alto interés conceptual.

De esta década son también las revistas *Nueva Lente* y *Eikonos,* intentando éstas, sin conseguirlo, ser digna sucesora de la desaparecida *Imagen y Sonido.* Más recientemente debe señalarse la floración de revistas especializadas, tales como *Photo* y *Zoom,* ambas de reconocido prestigio si bien de origen foráneo, pero adaptadas en parte a la realidad española, y la última, *Papel Especial,* creada en Barcelona y en un meritorio esfuerzo por aportar algo nuevo en cuanto a presentación gráfica y selección de fotógrafos.

JORDI A. VIÑALS trabaja, desde hace años, las especialidades deportivas y técnicas. Es autor, para Editorial Planeta, S.A., del libro *Calles de Sevilla.*

CRUZADO CAZADOR es un joven talento de Villareal (Castelló de la Plana), que naufraga penosamente en las trampas de la fotografía de competición.

ALFONSO GUTIÉRREZ pasa de fotógrafo a promotor de AGE, la primera de las agencias que en España se encarga, con un sentido actual homologable internacionalmente, de promover la compra-venta y edición de originales en color.

En 1973, MANOLO MARISTANY –fotógrafo de la Operación Impala que cruzó Africa en moto– realiza un libro singular: *Adiós viejas locomotoras,* seguido, en 1975 y 1976, de los volúmenes primero y segundo de *Carrilets de España y Portugal.* El tema, los ferrocarriles, es nuevo en la producción editorial fotográfica española.

JOAN IRIARTE colabora activamente con literatos y viaja constantemente.

JOAQUIN CORTÉS es un catalán que vive y trabaja en América. Es autor del libro *Retazos de vida* y del reportaje *Andinos.*

ANGEL MUÑOZ DE PABLOS trabaja en París y sólo muy de tarde en tarde publica breves trabajos en España. CARLOS GUARDIA, panameño, publica un buen trabajo en España en noviembre de 1975. PEDRO LUIS RAHOTA, argentino, expone en la Agrupación Fotográfica de Cataluña a principios de 1975.

En mayo de este mismo año, DAVID HAMILTON expone en Barcelona en Galeria Nartex.

Mucho más que una simple promesa, ANNA TURBAU publica, a principios de 1976. *Jazz para cinco instrumentos,* con texto de Alfredo PAPO. Siguen diversos trabajos monográficos en revistas especializadas.

JORDI VILLIER, dedicado preferentemente a la fotografía de tema infantil-juvenil, sobresale como retratista en este difícil cometido.

Ya en pleno 1978, la Fundación Joan Miró de Barcelona inicia serios contactos con las más actuales corrientes fotográficas mundiales.

Quede, como consideración final de esta última década de la fotografía en España, el llamar la atención sobre los esfuerzos de los fotógrafos de modas, publicidad y revistas en general, para coordinarse de algún modo corporativamente. La revista *Flash Foto,* en el período de gestión de LLUÍS MORROS, pudo haber sido un principio positivo para conseguirlo.

Actualmente, y a pesar de ser ya varias las salas de exposición en Barcelona y Madrid (destacan en la capital catalana, *Spectrum* y *Fotomanía*) –o, tal vez, a causa de esto–, el momento presente no hace más que poner en evidencia las infinitas facetas que puede presentar la profesión de fotógrafo y, por tanto, la dificultad de encontrar puntos de coincidencia.

Desde los trabajos de GALMÉS en color, hasta los grandes trabajos de documentación artística de JORDI GUMÍ, pasando por la publicidad de RUGGIERO, Hermanos EGUIGUREN, MARTÍNEZ VIVES, ACOSTA MORO, JOFRÉ, FRIART, GÓMEZ, PORRÚA, DANIEL, HIDALGO; los deportes de AVELINO PI o los trabajos más libres de PERE FORMIGUERA, JOAN FONTCUBERTA o MANUEL UBEDA, la variedad y la confusión y vaguedad de metas son las características de la fotografía española de hoy.

Por una parte, las revistas eróticas y de actualidad absorben cada día mayor número de jóvenes profesionales. Por la otra –y tal vez con los mismos protagonistas–, se intenta, a través de las salas de arte, un prestigio personal y social que sólo un nivel más alto de producción editorial y, en suma, de cultura y progreso técnico podría darles. Aquí este nivel no existe y así la frustración –o un profesionalismo gris y oficinesco– viene a ser el único destino probable de nuestros indudables talentos.

Sant Esteve d'en Bas (Girona)
Agosto de 1978

Ilustraciones

1. Oriol Maspons, retrato femenino de los principios de su carrera, Barcelona

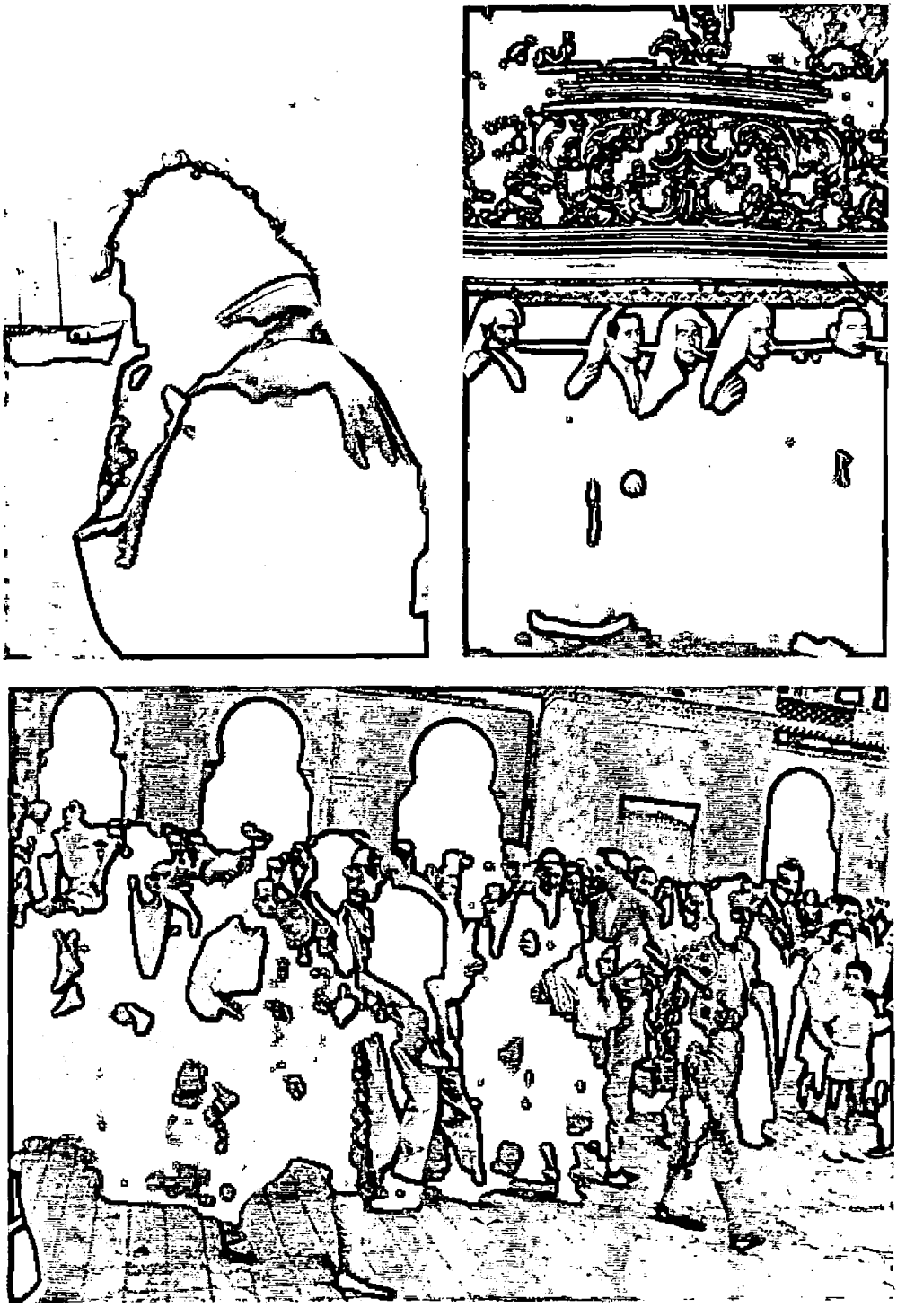
2. Oriol Maspons, fotografía publicitaria, Barcelona

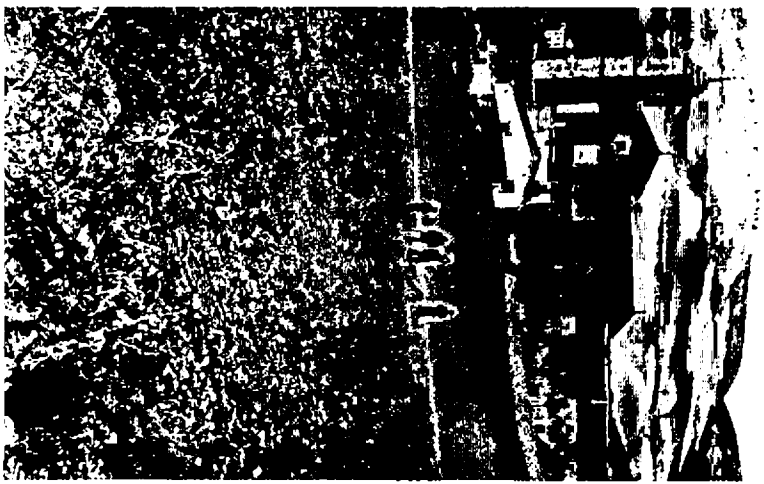
3. Leopoldo Pomés, fotografía publicitaria, Barcelona

4. Francisco Ontañón, el capitán Etayo, Barcelona y la Niña IIª.

5. Francisco Ontañón, del libro *Los Dias Iluminados,* Barcelona

6. Francisco Ontañón, de la serie *Los Toros,* Barcelona





11. Juan Dolcet, Autorretrato, Madrid

12. Alberto Schommer, retrato del cineasta Carlos Saura, Vitoria

7. Xavier Miserachs, del libro *Costa Brava Show,* Barcelona

8. Francisco Gómez, *Paisaje de Castilla,* Madrid

9. Fernando Gordillo, *La Gitanilla,* Madrid

10. Gabriel Cuallado, Madrid.

13. Alberto Schommer, fotografía publicitaria, Vitoria

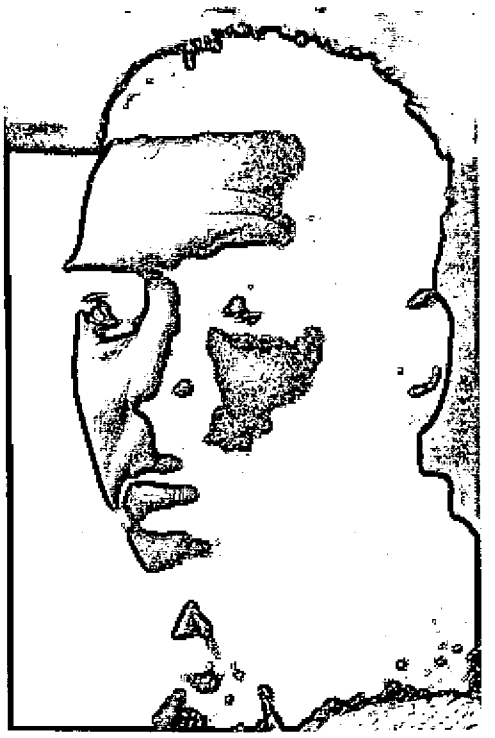
14. Pedro Martínez Carrión, *Retrato zoológico,* Barcelona

15. Francisco Breva, fotografía de reportaje, Castellón

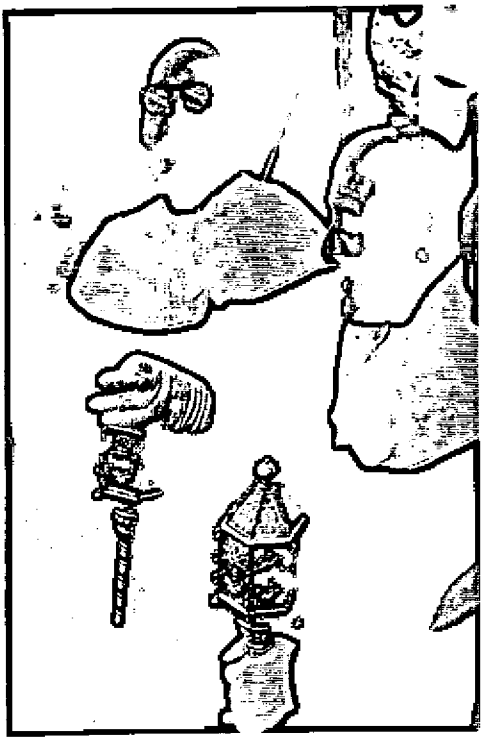
16. Alfredo Sanchis Soler, retrato de su hijo, Valencia

17. Colita, fotografía publicitaria, Barcelona

18. Colita, retrato de Gabriel García Marquez, Barcelona



19. Tony Keeler, retrato del pintor Tharrast, Sitges



20. Tony Keeler, fiestas de Sant Joan en Ciutadella, Sitges

21. Jose Luis García Ferrada, *Retrato de familia*

22. Lluís Algué, *Boda en Inglaterra,* Barcelona

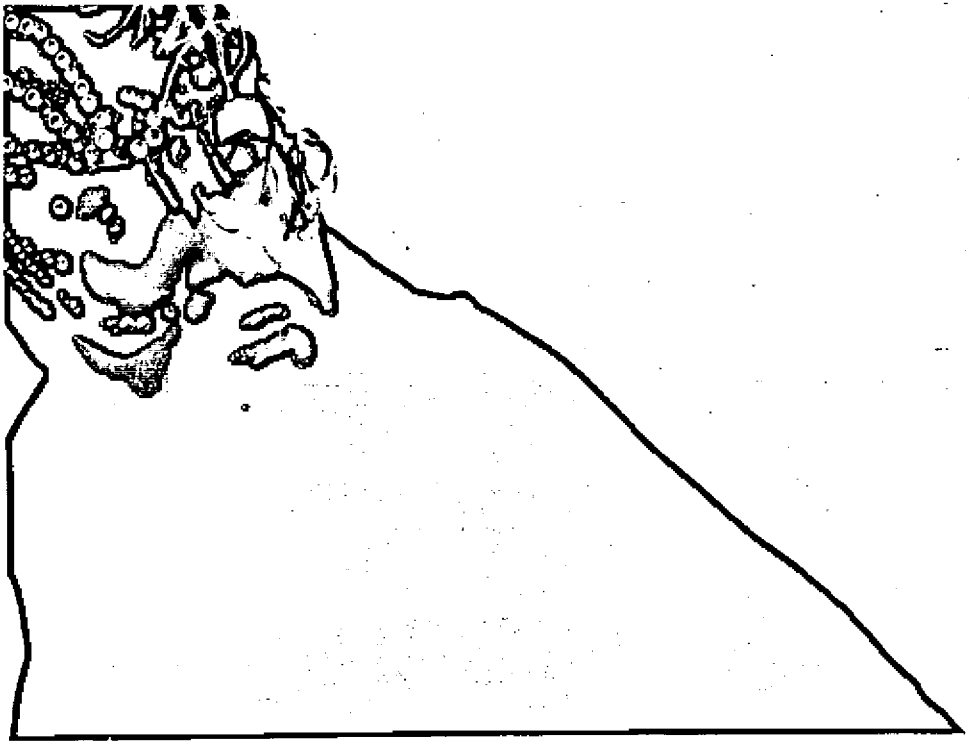
23. Enric Jornet Vila, Premio Luis Navarro 1971, Terrasa

24. Toni Catany, Baleares

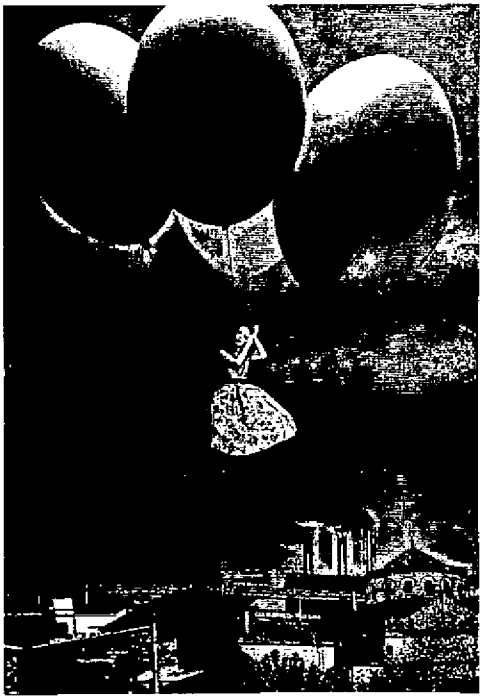
25. Toni Catany, retrato de María del Mar Bonet, Baleares.

26. Jaume i Jordi Blassi, ilustración para *Cuentos Instantáneos,* Barcelona

27. Morgan, *Vision de Hatah,* Barcelona



28. Sebastià Pons, Baleares



29. Hermanos Eguiguren, Fotografía publicitaria, Barcelona

30. Manel Esclusa, Vic

Indice onomástico

Acconci, Vito, 163
Acosta Moro, 270
Adams, Ansel, 61, 259, 268; figs. 42, 43, 240
Adams, Marcus, 264
Adamson, Robert, 236, 237
Adriani, Götz, 229
Alberó, Josep Maria, 269
Algué, Lluís, 268; fig. 22 (ap. 2)
Alpert, Max Vladimir, 82, 83, 88, 103, 240; fig. 64
Andrade, 264
Antin, David, 153, 229
Arbus, Diane, 49, 145, 191, 240
Areñas, Rafael, 263
Atget, Eugène, 30, 31, 32, 72, 82, 240; figs. 20, 21
Audouard. Pau, 262
Avedon, Richard, 49, 146, 188, 240; figs. 193, 194

Bacon, Francis, 195
Baier, Wolfgang, 227, 228
Bailey, David, 146; fig. 137
Baldus, Eduard Denis, 236
Baltermans, Dimitri, 103
Baños, 263
Barceló Faix, Pau, 265
Bargués, Ramón, 266
Barnack, Oskar, 32, 36, 77, 241; figs. 23, 24, 58
Barnard, George N., 236
Barrett, Cyril, 229
Barth, Wolfgang, 197; fig. 203
Barz, Paul, 228
Basté, Andreu, 267
Battcock, Gregory, 228
Batlles, Ramón, 264, 265
Baucken, Rudolf, 227
Baudelaire, Charles, 236
Baumgartl, Monika, 164
Baumeister, Willi, 88, 228
Bauret, Jean-François, 148, 180; figs. 140, 181, 182
Bayard, Hippolyte, 236
Bayer, Herbert, 91, 98, 100, 241; fig. 72
Beaton, Cecil, 68, 103, 241, 249
Becher, Bernhard y Hilla, 163, 241; fig. 157
Beckett, Samuel, 188
Beiler, Berthold, 231
Benjamin, Walter, 188, 231, 246
Bentzin, Curt, 45
Berengo-Gardin, Gianni, 203; fig. 212
Berenguer, Francisco, 267
Bernhardt, Sarah, 236
Berssenbrugge, H., 17, 24, 52; figs. 6, 37
Biosca, Joan, 269
Bisbal, Joan Domingo, (Jondobis), 265
Bischof, Werner, 113, 241; fig. 87
Bisson, Auguste-Rosalie y Louis-Auguste, 236
Blassi, Jaume y Jordi, 268, 269; fig. 26 (ap. 2)
Blossfeldt, Karl, 52 s., 241; fig. 34
Blumenfeld, Erwin, 243
Böhmer, teniente, 236
Boje, Walter, 8, 9, 225, 227, 229, 231, 242; lám. color 5
Boltanski, Christian, 164; fig. 160
Borbones, dinastía, 265
Borrás Simó, Francesc, 265
Bosch, Grau, 267
Bosshard, Walter, 86, 242
Boubat, Eduard, 197; fig. 205

Bourke-White, Margaret, 103, 197, 242; fig. 86
Brady, Mat(t)hew B., 236, 237, 238
Bragaglia, Anton Giulio, 37, 227, 242; fig. 26
Braive, Michael F., 228
Brandi, Cesare, 229
Brandt, Bill, 14, 74, 180, 229, 242; figs. 57, 179, 184
Braque, Georges, 243
Brassaï, 115, 242; fig. 92
Brecht, B., 256
Breton, André, 69, 243
Breutmann, 12
Breva, Francisco, 267; fig. 15 (ap. 2)
Brevern, Marillies von, 231
Brihat, Denis, 141; fig. 131
Brkan, Zvonimir, 141; fig. 130
Buñuel, Luis, 196
Bureš, Oldrich, 9
Burkhardt, Hellmuth, 231
Burri-Bischof, Rosellina, 9

Caballi, 269
Caffin, Charles H., 28
Cameron, Julia Margaret, 236
Campañá Bardranas, Antonio, 264, 265
Canals, 264
Cánovas, 262
Cantero, Leonardo, 267
Capa, Cornell, 209, 243
Capa, Robert, 87, 103, 111, 243, 265; fig. 84
Carbonell, Claudi, 264
Carjat, Etienne, 236
Carroll, Lewis, 236, 237
Cartier-Bresson, Henri, 83, 84, 87, 111, 243, 246; fig. 65
Casals Ariet, 265
Català, Pere (Pic), 264, 265
Català-Roca, Francesc, 265
Catany, Toni 268; figs. 24, 25 (ap. 2)
Cela, Camilo J., 266
Citroën, Paul, 91 s., 98, 243; fig. 73
Clerici, Lucilla, 9
Clark, Jim, 202
Clerk-Maxwell, James, 41
Closa Bosser, Manuel, 265
Coburn, Alvin Langdon, 22, 25, 39, 127, 244; figs. 11, 27
Cocteau, Jean, 251
Coke, Van Deren 122, 126, 231; fig. 104
Colette, 251
Colita, 268; figs. 17, 18 (ap. 2)
Colhoun, Stephen D., 146
Colom, Joan, 266
Colombo, Cesare, 198; fig. 210
Compte, J., 265
Condax, Philip L., 9
Cordier, Pierre, 131, 134, 167, 244; figs. 122, 161
Corle, Edwin, 240
Cornelius, Peter, 234, 244; lám. color 3
Cortés, Joaquín, 269
Courbet, Gustave, 236
Craig Annan, James, 25, 244; fig. 15
Crawley, Geoffry, 9
Croy, Otto, 89, 228
Cruzado Cazador, 269
Cualladó, Gabriel, 266, 268; fig. 10 (ap. 2)
Cubaró, 266
Cugini, Thomas, 171; fig. 166
Czartoryska, Urszula, 231

Chagall, Marc, 63
Chamorro, 268
Chang Kai-shek, 243
Charbonnier, Jean-Philippe, 177, 180, 197, 231; fig. 178
Chargesheimer, 190, 210, 244; figs. 195, 227
Chini, Renzo, 231

Dagover, Lil, 69
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 7, 15, 236, 238
Dalí, Salvador, 116, 117, 118, 243
Daniel, 270
Danz, Walter, 145; fig. 134
De Chirico, Giorgio, 118
De Gaulle, Charles, 188
Dekkers, Ger, 170, 244; fig. 165
Delamotte, Philipp Henry, 236
Delaroche, Paul, 226, 237, 238
De Lock, Liliam, 240
Delvaux, Paul, 118
Del Mar Bonet, Maria, 278
Demachy, Robert, 16, 24, 63, 244
Demestres, Josep, 263
Derain, André, 240
Dibbets, Jan, 163
Dienst, Rolf-Gunter, 152, 229
Diez-Dührkoop, Minya, 237
Dimas, Ramón, 265
Disdéri, 160
Doherty, Robert J., 228, 231
Doisneau, Robert, 113, 215; figs. 88, 232
Dolcet, Elias, 268
Dolcet, Juan, 202, 267; fig. 211, 11 (ap. 2)
Doty, Robert, 227, 231
Drtikol, František, 22, 25, 66, 67, 244; figs. 8, 10, 49, 50
Ducasse, Isidore, conde de Lautréamont, 70, 72, 74
Ducos du Hauron, Louis, 41

Duchamp, Marcel, 40, 72, 161
Dührkoop, Rudolf, 237
Duncan, David Douglas, 244
Durus, Alfred, 89, 228
Dutton, Allan A., 126; figs. 106, 107
Dyas, David, 203; fig. 213

Edelson, Michael, 209
Edgerton, Harold, 176
Edwards, Mark, 197, 226; fig. 208
Eguiguren, Hermanos, 270; fig. 29 (ap. 2)
Ehm, Josef, 55, 74, 98; figs. 55, 56, 82
Ehrenburg, Ilia, 12, 227
Einstein, Albert, 36, 188
Eisenhower, Dwight D., 223
Eisenstaedt, Alfred, 80, 81, 86, 88, 228, 245; fig. 62
Eisenstein, 257
Elisofon, Eliot, 231
Eluard, Paul, 90, 243
Elvira, Francisco José, 269
Emerson, Peter Henry, 237
Erfurth, Hugo, 17, 24, 63, 245; figs. 5, 46, 47
Ernst, Max, 70, 90, 227
Esclusa, Manuel, 268; fig. 30 (ap. 2)
Esquerdo, Alvaro, 267
Evans, Frederick H., 25, 245
Evans, Walker, 63, 245, 256; fig. 45

Fabinger, Jaroslav, 228
Fárová, Anna, 84, 227, 228
Feinhals, Paul, 86
Feininger, Andreas, 100, 153, 154, 174, 229, 231, 245
Fenton, Roger, 237
Ferran, Jaume, 262
Fieger, Erwin, 234, 246; lám. color 4
Fischer, Leopold, 176; fig. 172
Fischerova-Rosslerova, Gertruda, 67, 68; fig. 51
Folguera, 264
Fontcuberta, Joan, 268, 282
Forcano, Eugenio, 267
Formiguera, Pere, 280
Franco, Francisco, 265
Frank, Robert, 246
Franke, Herbert W., 131, 228, 229, 231, 246; fig. 119
Freed, Leonard, 209
Freund, Gisèle, 188, 190, 246; fig. 191
Freytag, Heinrich, 9, 52; fig. 33
Friart, 270
Fridland, Semen Osipovitch, 82, 246
Friedlander, Lee, 154, 246; fig. 146
Friedmann, Andrei, *véase* Capa, Robert

Fullaondo, 264
Fulton, Hamish, 246
Funke, Jaromír, 55, 96, 227, 258; fig. 81

Gabor, Mark, 231
Galí, 266
Galmés, 270
Gálvez, Antonio, 195, 196, 267; figs. 199, 201
Gandhi, Mahatma, 242
Garanin, Anatol, 103
García Ferrada, José Luis, 266; fig. 21 (ap. 2)
García Márquez, Gabriel, 273
García Pedret, 266
García Rodero, Gracia, 195, 202; fig. 198
Gardner, Alexander, 237, 238
Garriga, Rafael, 263
Garruba, Caio, 197
Gaspar, Josep, 263
Gelpke, André, 203, 226; fig. 215
Genthe, Arnold, 247, 251
Gerardy, René, 141; fig. 127
Gernsheim, Helmut, 52, 231
Giacomelli, Mario, 127, 198, 247, 269; figs. 111, 209
Gibson, Ralph, 156, 247; fig. 153
Gidal, Georg, 86, 228, 247
Gidal, Tim N., 86, 231, 247
Giedion, Siegfried, 100
Giró Marçal, Marcel, 266
Goltz, 12
Gómez, Francisco, 266; fig. 8 (ap. 2)
Gómez, Vicent, 262, 270
Gomis, Francesc, 266
Gordillo, Fernando, 267; fig. 9 (ap. 2)
Grabner, Alfred, 231
Gräff, Werner, 100, 228
Graham, Dan, 134
Green, Jonathan, 231
Gregorova, Anna, 231
Grock (Dr. Adrian Wettach), 190
Gropius, Walter, 98
Grossman, Sid, 85
Grosz, George, 89
Gruber, L. Fritz, 25, 146, 227, 228, 229, 231
Guardia, Carlos, 269
Gumí, Jordi, 270
Günther, Hans, 47, 227, 231
Gutiérrez, Alfonso, 269

Haake, Hans, 163
Haas, Ernst, 197, 247
Hahn, Betty, 156; fig. 151
Hajek-Halke, Heinz, 93, 96, 131, 234, 247; lám. color 2; figs. 74, 80, 121

Hák, Miroslav, 180
Halsman, Philippe, 117, 148, 180, 188, 222, 229, 231, 248; figs. 96, 192, 243
Hamaya, Hiroshi, 197; fig. 206
Hamilton, David, 270
Hamilton, Richard, 152, 156; fig. 145
Hammarskiöld, Hans, 128, 206; figs. 115, 218
Hardy, Bert, 113, 197; fig. 90
Hartlaub, G. F., 46
Haskins, Sam, 180, 229
Hassner, Rune, 198
Hausmann, Raoul, 89 s., 248
Häusser, Robert, 140, 141, 154, 215, 247; figs. 128, 146, 231
Hawarden, Lady Clementine, 237
Hawrylak, Christine, 9
Heartfield, John, 89, 91, 230, 232, 248; figs. 69, 70
Heering, Walter, 227
Heid, Liane, 68
Heilig, Eugen, 85
Heineken, R. F., 154; fig. 149
Heiting, Manfred, 9
Heizer, Mike, 161
Helmer-Petersen, Keld, 128; fig. 113
Henneberg, Hugo, 24, 248, 251, 258
Hensky, Herbert, 85
Hepburn, Audrey, 117, 118
Herz, Juraj 9, 222
Herzfelde, Wieland, 231
Hesse, Hermann, 254
Hidalgo, 270
Hildebrandt, Hans, 15, 227
Hill, Octavius David, 237, 244
Heine, Lewis Wickes, 28, 32, 85, 239, 248, 257; fig. 17
Hnik, Josef, 187, 226; fig. 190
Höch, Hannah, 89
Hoenich, Paul Konrad, 131, 228, 231, 248
Hofmeister, Oskar, 24, 249; fig. 13
Hofmeister, Theodor, 24, 249; fig. 13
Hollyer, Frederick, 237
Homolka, B., 14
Honnef, Klaus, 232
Höpker, Thomas, 209, 248; fig. 225
Hoppé, E. G., 47
Horst, Horst P., 146, 249
Horvat, Frank, 146
Hosoe, Eikoh, 126, 133; fig. 109
Hoyningen-Huene, George, 69, 146, 249
Hubmann, Hanns, 205, 249; fig. 216
Hübschmann, Kurt (Hutton), 86, 88, 249
Huch, Ricarda, 254
Hugo, Victor, 236
Hütt, Wolfgang, 231
Hutton, Barbara, 249
Huysen, J., 24

Ignatovitch, Boris, 82, 83, 103, 249; fig. 63
Imae, Hisae, 150; fig. 143
Ionesco, Eugène, 188
Iriarte, Joan, 269

Jackson, William Henry, 237
Jäger, Gottfried, 160, 228, 229, 231, 249; fig. 155
Jakubowski, Stanislaw, 205; fig. 217
Jarque, Francisco, 267
Jean, Marcel, 70, 227, 228
Jírů, Václav, 9, 106, 174, 177, 231; figs. 169, 173
Jofre, 270
Johnsten, Alfred Cheny, 68
Johnston, Frances Benjamin, 237
Jones, Edgar Yoxal, 227
Jornet Vila, Enric, 268; fig. 23 (ap. 2)
Jruschov, Nikita S., 244
Juhl, Ernst, 231
Jünger, Ernst, 254

Kaesebier, Gertrud, 25, 249; fig. 14
Kage, Manfred P., 130, 250
Kahmen, Volker, 232
Kallay, Karol, 146, 174; fig. 170
Kallmus, Dora, 69, 250
Kamman, Jan, 52; fig. 37
Kaprow, Allan, 160
Karmel, Boaz Boris, 141; fig. 132
Karpf, Nikolaus, 45
Karsh, Yousuf, 190, 250; fig. 196
Kawada, Kikuji, 126; fig. 108
Keeler, Tony, 268; figs. 19, 20 (ap. 2)
Keetman, Peter, 131, 250; fig. 117
Keighley, Alex, 264
Keith, Thomas, 237
Kempe, Fritz, 47, 227, 231
Keppler, Herbert, 228
Kertész, André, 86, 180, 250; fig. 68
King, Martin Luther, 209
Kisling, Moïse, 240
Klee, Paul, 63
Klein, Yves, 156, 164, 250
Klein, William, 198, 203
Kluge, Hans A., 228, 231
Kocjančič, Peter, 131; fig. 118
König, E.,14
Koppitz, Rudolf, 66 s.; fig. 48
Korff, Kurt, 86
Koslowsky, Robert, 46
Kosuth, Joseph, 161; fig. 156
Krims, Les, 154, 180, 250; figs. 148, 183

Kudoiarov, Boris, 103
Kühn, Heinrich, 17, 24, 42, 248, 251, 258; figs. 1, 3, 4
Kuščynskyj, Taras, 146 180; figs. 144, 177

Lacey, Peter, 231.
Lammer, Vladimir, 209; fig. 221
Land, Edwin H., 109
Lange, Dorothea, 63, 251; fig. 44
Lartigue, Jacques-Henri, 31, 32, 251; fig. 22
Lauschmann, Jan, 55; fig. 38
Lautréamont, Conde de, *véase* Ducasse
Lebeck, Robert, 197; fig. 207
Le Corbusier, 249
Lécuyer, Raymond, 231
Léger, Fernand, 250
Le Gray, Gustave, 237
Lemagny, Jean-Claude, 9
Lessing, Gotthold Ephraim, 88
Lerski, Helmar, 49, 227, 251
Levant, Oscar, 188
Lhote, André, 249
Liberman, Alexander, 231
Liebermann, Max, 251
Lincoln, Abraham, 236
Lindner, Richard, 188
Linhart, Lubomír, 9, 84, 228, 2100, 251
List, Herbert, 118, 123, 251
Loebel, Herbert, 153, 154
Lohse, Bernd, 9, 228
Lorant, Stefan, 247
Lorelle, Lucien, 84
Lotti, Giorgio, 215; fig. 230
Lumière, August y Louis, 41, 42
Lynes, George Platt, 68
Lyons, Nathanael, 210, 229, 232
Lluch, Salvador, 263

Maddox, Richard Leach, 7
Maenz, Paul, 227
Magritte, René, 196
Maiakovski, Vladimir, 80, 249
Malet, César, 268
Malraux, André, 188
Man, Félix H., 86, 247, 249, 252
Mangold, Guido, 145; fig. 125
Mann, Thomas, 245, 254
Mantz, Werner, 52, 252; fig. 35
Mao Tse-Tung, 243
March, Charlotte, 146, 252
Marey, Jules-Étienne, 37, 238
Maristany, Manolo, 269
Marroyo, Ignacio, 268
Martin, Paul, 237, 238
Martinček, Martin, 116, 228; fig. 94
Martínez Carrión, Pedro, 267; fig. 14 (ap. 2)
Martínez Vives, 270
Masats, Ramón, 266
Mayne, Roger, 221, 252; fig. 233
McBean, Angus, 117, 252
McLuhan, Marshall Herbert, 190
Medková, Emila, 118; fig. 97
Mehnert, Hilmar, 232
Merlo, Lorenzo, 118, 180; figs. 98, 180
Metternich, Conde, 195
Metzker, Ray K., 170; fig. 164
Michals, Duane, 167, 170, 196, 229, 252; figs. 163, 200
Mili, Gjon, 176; fig. 171
Miller, Henry, 243
Mir-Escudé, Andreu, 264
Miserachs, Xavier, 270; fig. 7 (ap. 2)
Mishima, Yukio, 126
Misonne, Léonard, 24, 252
Model, Lisette, 240
Moholy-Nagy, László, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 134, 228, 232, 252; figs. 71, 79
Monckhoven, 262
Morgan, 269; fig. 27 (ap. 2)
Moreck, Curt, 232
Morosov, Serguei, 232
Morros, Lluís, 270
Moses, Stefan, 95, 197
Mrázková, Daniela, 9, 106, 232
Mucha, Alphonse, 238
Mumford, Lewis, 232
Munkacsi, Martin, 86, 253
Muñoz de Pablo, Angel, 269
Mussolini, Benito, 81, 252
Muybridge, Eadweard James, 37, 167, 238; fig. 25
Myers, B.S., 227

Nadar, 238
Nakamura, Mayasa, 180; fig. 176
Napoleón, 262
Napoleón III, 236, 238
Nauman, Bruce, 163
Navarro, Luis, 266
Nègre, Charles, 238
Neidel, Heinz, 140, 229
Nemeth, József, 150, 177; figs. 142, 174
Nettelbeck, Walter, 85
Neumann, Thomas, 232
Neusüss, Floris M., 154, 156, 159, 170, 253; figs. 147, 152, 162
Newhall, Beaumont, 227, 232
Newhall, Nancy, 232-240
Newman, Arnold, 253

Niépce, Joseph-Nicéphore, 7, 238
Nilson, Pål-Nils, 141, 253; fig. 133
Nilsson, Lennart, 209; fig. 222
Nitsch, Hermann, 164
Noel, Ladislav, 228
Nooijer, Paul de, 121; fig. 100
Nordhoek, Wim, 253; lám. color 6
Noria Valadrón, Josep, 263
Nothelfer, Gabriele y Helmut, 211, 253; fig. 229
Notman, William, 238
Novella, 263
Novotný, Bohumil, 171, 197; fig. 167
Novotný, Milon, 204
Nowak, Waclaw, 187; fig. 185
Nožička, Alois, 116; fig. 95

Ocharán, 262
O'Keefe, Georgia, 257
Ollé Pinell, Antonio, 264, 265
Olson, Lennart, 127; fig. 112
Ontañón, Francisco, 266, 269; figs. 4, 5, 6 (ap. 2)
O'Ora, *véase* Kallmus
Oriol Maspons, 262, 266; figs. 1, 2 (ap. 2)
Oriola, José Miguel, 269
Ortiz Echagüe, José, 264
Osman, Colin, 9
O'Sullivan, Timothy H., 238
Ozerski, M., 80; fig. 61

Pabel, Hilmar, 197, 253
Padouk, Rudolf, 232
Pagenhardt, Eduard von, 228
Palau Claveras, Antonio, 265
Papo, Alfredo, 270
Parkinson, Norman, 146
Parks, Gordon, 85, 113, 209, 253; figs. 89, 223
Pawek, Karl, 135, 209, 228, 232
Penn, Irving, 49, 146, 224, 254; fig. 136
Pérez Mínguez, 268
Perscheid, Nicola, 24, 254; fig. 12
Peterhans, Walter, 98, 100, 254; fig. 83
Petrák, Jaromír, 227, 232
Petrusov, G., 82
Pi, Avelino, 270
Picabia, Francis, 40
Picasso, Pablo, 39, 243, 244, 251
Pielsticker, Klaus, 9
Pla-Janini, Joaquim, 263
Plewisnki, Wojciech, 187; fig. 186
Plossu, Bernard, 170, 229
Polak, Richard, 21; fig. 9
Poliakoff, Serge, 130
Polak, Peter, 232
Pomés, Leopold, 266; fig. 3 (ap. 2)
Pons, Sebastiá, fig. 28 (ap. 2)
Pontí, Francesc de Paula, 265
Porrúa, 270
Porter, Allan, 106
Puyo, Constant, 24, 63, 254

Querol i Anglada, Gabriel, 269

Rahota, Pedro Luis, 269
Rainer, Arnuld, 164; fig. 158
Rajzík, Jaroslav, 131; fig. 120
Ramón y Cajal, Santiago, 262
Rauschenberg, Robert, 152
Rawlings, John Wilsey, 146, 254
Ray Man, 40, 41, 74, 93, 94, 97, 98, 180, 228, 254, 256; figs. 77, 78
Reichmann, Vilém, 115; fig. 91
Rejlander, O. G., 14, 21, 239
Relang, Regina, 146, 254; fig. 138
Renger-Patzsch, Albert, 46, 47, 49, 60, 227, 254; figs. 29, 30
Renner, Paul, 100, 228
Renoir, Jean, 243
Renom, 263
Richter, Hans, 41, 100, 227, 228
Riebesehl, Heinrich, 145, 224, 255; fig. 135
Riera Tubau, 266
Riis, Jacob A., 85, 239
Riley, Bridget, 156
Rinka, Erich, 85
Rinke, Klaus, 164, 167; fig. 159
Rittlinger, Herbert, 159, 229
Robinson, Henry Peach, 14, 21, 227, 239
Roca Casanovas, Carlos, 265
Rodin, Auguste, 257
Rodríguez de la Fuente, Félix, 267
Rodtschenko, Aleksandr, 57, 255, 258, figs. 39, 76
Roertz, W., 47
Rogge, Henning, 240
Roh, Franz, 100, 228, 232
Roset, Josep Maria, 268
Rössinger, Roger, 232
Rössler, J., 67, 84; fig. 66
Roths262, 270
Gomis, Francesc, 266
Gordillo, Fernando, 267; fig. 32
Rousseau, Henri, 30
Rubartelli, Franco, 146
Rueda, 268
Ruge, Willi, 247
Ruggiero, 270
Rumkin, Jakow, 103
Růžička, Drahomir J., 55, 255

Sabattier, Armand, 97, 182
Sagarra, 264
Sala, Josep, 264
Salomon, Erich, 79, 80, 86, 232, 255; figs. 59, 60
Sanchis Soler, Alfredo, 267; fig. 16 (ap. 2)
Sander, August, 29, 49, 232, 256; figs. 19, 31, 32
Sartori, Rosalinda, 240
Sartre, Jean-Paul, 188
Saura, Carlos, 270
Sawin, Mikhail, 103
Schad, Christian, 39, 256; fig. 28
Scharf, Aaron, 232
Schimmer, Fritz, 232
Schmidt, Paul Ferdinand, 229
Schomer, Alberto, 267; figs. 12, 13 (ap. 2)
Schöppe, W., 227
Schreiber, Hermann, 232
Schubert, Heinz, 154, 256
Schubert, Reinhard, 121, 156; figs. 99, 150
Schuh, Gotthard, 87
Schuneman, R. Smith, 232
Schürmann, Wilhelm, 211, 256; fig. 228
Schwarzkogler, Rudolf, 164
Schwitters, Kurt, 70
Seeliger, Eberhard, 197
Seitz, William C., 229
Seymour, David, 111, 243, 256
Shagin, Ivan, 103
Shahn, Ben, 63, 256
Shaichet, Arkadi, 82, 88, 103
Sheeler, Charles, 257
Shinoyama, Kishin, 141; fig. 129
Sirera, Ton, 266
Siskind, Aaron, 130, 257; fig. 116
Skopéc, Rudolf, 232
Smith, Adolphe, 239
Smith, Beuford, 209; fig. 224
Smithson, Robert, 161
Šmok, Jan, 128, 226, 232; fig. 114
Soby, James Thrall, 27, 227, 228
Solé Guillaume, Lluis, 267
Soler Montalar, Francisco, 267
Soto, Jesús Rafael, 159
Sougez, Emmanuel, 55, 93; figs. 36, 75
Speer, Hermann, 227
Šplichal, Jan, 122, 187; fig. 102, 103, 187
Springorum, Friedrich, 232
Steele-Perkins, Chris, 177, 226; fig. 175
Steichen, Edward J., 19, 25, 42, 68, 113, 232, 257; fig. 7
Stein, Gertrude, 249
Steinert, Otto, 9, 136, 137, 140, 203, 226, 228, 232, 244, 255, 257; figs. 123, 124, 214
Stelzer, Otto, 30, 227
Stelzner, Carl Ferdinand, 239
Stenger, Erich, 232
Stieglitz, Alfred, 25, 27, 28, 32, 40, 41, 57, 257, 259; fig. 16
Štochl, Sláva, 206; fig. 220
Stone, sir Benjamin, 239
Strand, Paul, 46, 57, 60, 198, 227, 257; fig. 40
Stravinski, Igor, 252
Strelow, Liselotte, 195, 232, 257; fig. 197
Stryker, Roy E., 85
Štýrský, Jindřich, 72; figs. 53, 54
Sudek, Josef, 14, 137, 174, 258; figs. 126, 168
Sudre, Jean-Pierre, 116, 258; fig. 93
Sutnar, Ladislav, 227
Szarkowski, John, 232
Székessy, Karin, 187, 258; fig. 189

Talbot, William Henry Fox, 94, 236, 237, 239
Tausk, Petr, 227, 228, 233; fig. 235
Teige, Karel, 90, 126, 258
Tey, 264
Tharraths, 274
Thomas, Karin, 227, 228, 229
Thomson, John, 237, 239
Thormann, Ernst, 85
Tortelli, 268
Toscani, Oliviero, 146
Trachman, Mikhail 103
Tritschler, Alfred, 85; fig. 67
Tschiaureli, M., 57
Tschichold, Jan, 100
Turbau, Anna, 270
Turroni, Giuseppe, 233
Tzara, Tristan, 93

Ubeda, Manuel, 268, 270
Ubiña, Julio, 266, 269
Uelsmann, Jerry N., 122, 126, 196; figs. 101, 105, 202
Umbo (Otto Umbehr), 86, 258
Utrillo, Maurice, 31, 240
Uzlian, Aleksandr, 103; fig. 89

Van der Elsken, Ed, 197
Van der Zee, J., 28; fig. 18
Van Dongen, 251
Van Dyke, Willard, 259
Vasarely, Victor, 159
Veleta, 264
Vidal, Toni, 268
Vielba, Gerardo, 267
Viertel, Berthold, 49, 227
Vilalta Sensada, Ramón, 268
Vilatoba, 263

Villier, Jordi, 270
Vinagre, Gonzalo, 269
Viñals, Jordi A., 269
Virt, Zdeněk, 159, 187, 229; figs. 154, 188
Vlaminck, Maurice de, 240
Volkov-Lannit, Leonid, 230
Vroman, Adam Clark, 239

Waldberg, Patrick, 117, 228
Warhol, Andy, 153
Watkins, Carleton Eugene, 239
Watzek, Hans, 24, 41, 227, 248, 251, 258; lám. color 1; fig. 2
Weber, Wolfgang, 85, 86, 197, 259; fig. 204
Weegee (Arthur Fellig), 174, 258
Weiss, Evelyn, 232
Wescher, Herta, 228, 233
Weston, Edward, 46, 60, 61, 240, 259; fig. 41
White, Clarence H., 25, 255, 259
White, Minor, 127, 257, 259; fig. 110
Wilde, Jürgen, 9
Winquist, Rolf, 149, 259; fig. 141
Wolff, Paul, 85, 228, 264; fig. 67
Wolff-Metternich, conde, 200
Wolkow-Lannit, Leonid, 228
Wulffen, Erich, 233
Wunderlich, Paul, 258

Zannier, Italo, 210, 233; fig. 226
Zerkowitz, 263
Zille, Heinrich, 239
Zitný, Vladimir, 206; fig. 219

Colección
Comunicación
Visual

A. Abruzzese	La imagen fílmica
G. C. Argan et alt.	El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro
R. Arnheim	El "Guernica" de Picasso. Génesis de una pintura
B. Balázs	El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo
J. Barnicoat	Los carteles: su historia y lenguaje
R. Barthes	Sistema de la Moda
M. Baxandall	Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento
J. Berger et alt.	Modos de ver
G. Bonsiepe	Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica
V. Bozal y T. Llorens (eds.)	España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976
J. Cazeneuve	La sociedad de la ubicuidad. Comunicación y difusión
H. Daucher	Percepción estética y percepción racionalizada
D. A. Dondis	La sintaxis de la imagen Introducción al alfabeto visual
M. Duchamp	Escritos. Duchamp du Signe
H. K. Ehmer et alt.	Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia
A. Ehrenzweig	Psicoanálisis de la percepción artística
E. Garroni	Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados.
A. Helbo et alt.	Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic
J. Hogg et alt.	Psicología y artes visuales
W. M. Ivins, Jr.	Imagen impresa y conocimiento Análisis de la imagen prefotográfica
J.-F. Lyotard	Discurso, Figura

P. Maenz	Art Déco: 1920-1940
T. Maldonado	Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974
A. Martín	Historia del comic español: 1875-1939
A. A. Moles	Teoría de los objetos
J. Mukarosky	Escritos de Estética y Semiótica del Arte
B. Munari	Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica
G. Nebiolo, J. Chesneaux y U. Eco (eds.)	Los comics de Mao
G. Péninou	Semiótica de la Publicidad
N. Pevsner	Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño
L. J. Prieto	Pertinencia y práctica. Ensayos de Semiología
G. Rapisarda (ed.)	Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)
O. Revault D'Allonnes	Creación artística y promesas de libertad
J. L. Rodríguez Diéguez	La función de la imagen en la enseñanza. Semántica y Didáctica
G. Selle	Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial
P. Tausk	Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico
A. Tudor	Cine y comunicación social
H. Wescher	La historia del collage. Del cubismo a la actualidad